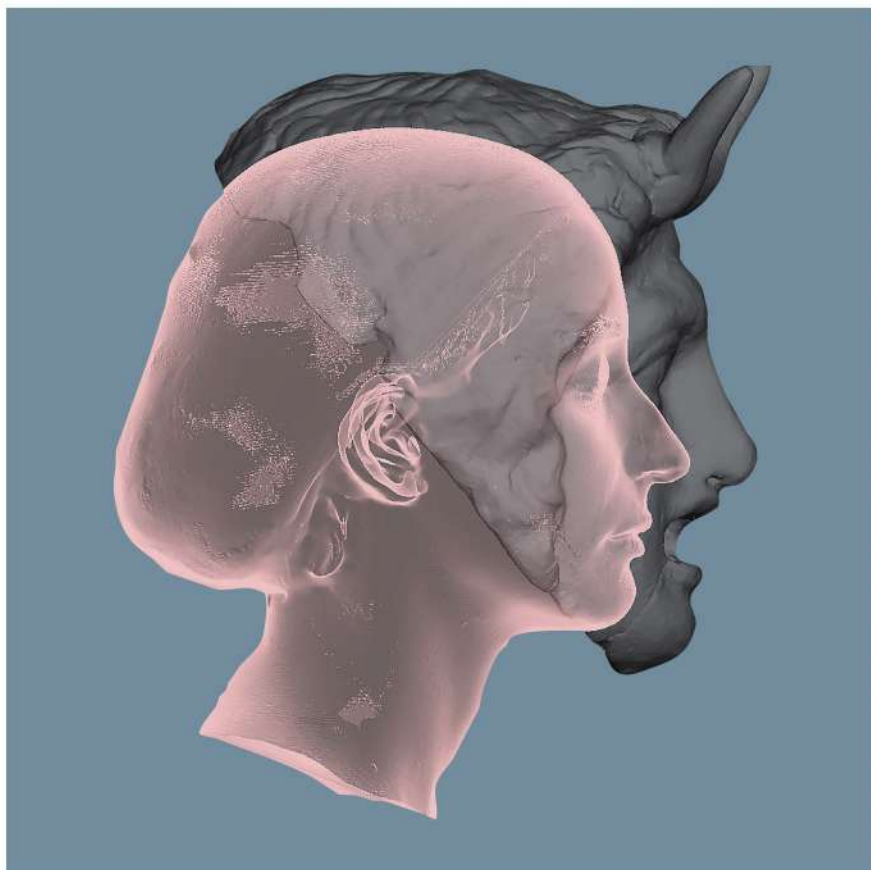


MASCHERE TRA RITUALITÀ E TEATRO, ARCHEOLOGIA E DIGITALIZZAZIONE

INDAGINI INTERDISCIPLINARI

a cura di **Elisabetta Matelli**



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

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 517-541

INDEX

PREFACE. From Miniature to Inclusive Stage: Synergies of Research and Valorisation (PNRR and PRIN) / Dalla miniatura alla scena inclusiva: sinergie di ricerca e valorizzazione (PNRR e PRIN), *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 517-541

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

Abstract

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

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

Abstract

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

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

DOI: 10.26350/9788834361306_000149

1. INTRODUZIONE

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

Dion. Long. *Subl.* 22.1

τότε γὰρ ἡ τέχνη τέλειος, ἠνίκ' ἂν φύσις εἶναι δοκῇ· ἢ δ' αὖ φύσις ἐπιτυχής, ὅταν λανθάνουσαν περιέχη τὴν τέχνην⁷.

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



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

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

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

⁷ MAZZUCCHI (2010) *ad loc.*

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



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

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

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

¹⁰ Arist. *Poet.* 6 (1449b24 e 36; 1450a4 e 16; 1450b3); 8 (1451a31); 9 (1452a2); 11 (1452b1).

¹¹ MATELLI (2025a), pp. 46-48.

¹² MATELLI (2025a), p. 49.

¹³ Si veda MATELLI (2025a), pp. 23-73 per un quadro comparativo tra maschere dell'uomo anziano dall'espressione nobile del IV- III sec. a.C. rinvenute nell'area mediterranea.

¹⁴ Brevemente ricordo che nell'*Onomasticon* (4.133-154) tramandato sotto il nome di Giulio Polluce sono catalogate in modo sistematico le maschere per genere teatrale, distinguendo:

- 28 maschere tragiche (4.133-142)
- 4 maschere satiresche (4.143)
- 44 maschere comiche (4.143-154)
- 33 maschere 'speciali' (4.141-142)

1.2. IL PRECEDENTE METODO DI *DIGITAL HUMANITIES* (2001-2004)

Per il progetto che sto presentando, è stato fondamentale tener conto delle ricostruzioni delle miniature a calotta in vista di un impiego teatrale. Infatti, in concomitanza con le prime scoperte archeologiche di Bernabò Brea e Cavalier a Lipari¹⁵ e le prime edizioni dei testi papiracei di Menandro, a partire dal 1979, le miniature di Lipari sono state più volte riprodotte e ingrandite a misura naturale, con metodi diversi, per rappresentare commedie di Menandro o di Plauto¹⁶. Un salto di qualità significativo in questo percorso fu un progetto di circa 20 anni fa, *Masks for Menander* (2001-2005, finanziato dall'AHRB Glasgow University) condotto dalla prof.ssa Elisabeth Moignard con il dott. Richard Williams, che intraprese la prima esplorazione di una scansione 3D delle miniature delle maschere di Lipari prevalentemente conservate nel Museo Archeologico Eoliano, accogliendo l'idea di Bernabò Brea (1981) che aveva collegato questi reperti ai personaggi della commedia menandrea. Williams condusse scansioni approfondite dei reperti nei musei di Lipari, Glasgow e nel Regno Unito, mentre Malcolm Knight dello *Scottish Mask and Puppet Theatre Centre* di Glasgow ricostruì poi queste maschere in resina a grandezza naturale per i personaggi di almeno due commedie di Menandro (*Epitrepontes* e *Dyskolos*)¹⁷. L'attore italiano Adriano Iurissevich, esperto nell'uso della maschera della Commedia dell'Arte, venne contattato da questo *team* per mettere alla prova della scena comica la ricostruzione delle maschere a calotta, attraverso *workshop* accademici (i primi furono a San Miniato e Venezia nel 2002 e 2003) che portarono a uno studio scenico della commedia *Epitrepontes* di Menandro (Siracusa, 2003). Mi avvicinai con interesse a questo gruppo di ricerca a cui proposi l'allestimento di uno studio scenico per interpretare con le maschere a calotta *Dyskolos* di Menandro (Milano, Teatro Filodrammatici 20 dicembre 2004, in scena con il titolo alternativo *Misanthropo*)¹⁸ con attori esperti nella Commedia dell'Arte guidati da Iurissevich¹⁹. Il compianto Prof. Ezio Savino creò per noi una efficace traduzione *ad hoc* che ebbe successo²⁰.

La classificazione si basava su criteri come l'età, il sesso e la condizione sociale (libero o servile). Il problema metodologico dell'interpretazione delle maschere teatrali nelle iconografie sulla base dell'*Onomasticon* di Polluce cominciò a essere criticamente affrontato nella recensione di NAVARRE (1914) ai lavori di ROBERT (1911) e ROTH (1913). BERNABÒ BREA (1981, pp. 133-237) interpreta l'ampio gruppo di miniature di Lipari del III sec. a.C. prevalentemente come comiche e collegate alla commedia di Menandro, classificandole secondo le 44 tipologie dell'*Onomasticon* di Polluce. Tuttavia questo metodo ha sollevato le riserve critiche di molti studiosi: WILES (1991), pp. 80-85; POE (1996), BELARDINELLI (2019); MAUDUIT (2002), MATELLI (2025a), pp. 31-35; si vedano le recensioni ai lavori di Bernabò Brea da parte di SIMON (1988) e BATTEZZATO (2003) e le osservazioni metodologiche di SCHWARZMAIER (2011), pp. 29-30 e 101-104.

¹⁵ Vedi BERNABÒ BREA (1958); BERNABÒ BREA - CAVALIER (1965); BERNABÒ BREA (1981), v. recensione di SIMON (1988); BERNABÒ BREA - CAVALIER (1991); BERNABÒ BREA - COEN - DESCEUDRES (1992/1993), BERNABÒ BREA - CAVALIER (1994), BERNABÒ BREA (1998); BERNABÒ BREA - CAVALIER (2001), v. la recensione di BATTEZZATO (2003); BERNABÒ BREA (2002). Ai cataloghi di Bernabò Brea è seguito un nuovo esame dei reperti da parte di SCHWARZMAIER (2011), vedi la recensione di ISMAELLI (2014).

¹⁶ Un quadro delle ricostruzioni delle miniature di Lipari in maschere comiche per la scena menandrea o plautina in MATELLI (2025b), pp. 66-74, dove vengono presentate le ricostruzioni di maschere comiche di Silvio Merlino (1979), Stefania Mortelliti (1980 e 1999), Giancarlo Santelli (1991-1993), Sandro Mautone (2006) e Malcolm Knight (2003-2004). Oltre a questi esempi, strettamente collegati ai reperti di Lipari, segnalo altri importanti esperimenti nella ricostruzione di maschere antiche come 'imitazioni artistiche', realizzate 'a occhio' da Amleto e Donato Sartori (<http://www.sartorimaskmuseum.it/>), Stefano Perocco di Meduna [(2022), pp. 359-385], Eleni Santoro, Yannis Tsarouchis e Hocelyn Herbert [PAPALEXIOU (2022), pp. 324-328], e Ferdinando Falossi [FILACANAPA - FREIXE - FALOSI (2022)]. Per la ricostruzione di maschere da parte di Silvio Merlino per la prima rappresentazione assoluta della *Samia* di Menandro con la regia di Mario Prospero nel 1979, si veda, in questo volume, l'intervista all'attore Rocco Mortelliti [MATELLI (2026c)].

¹⁷ WILLIAMS (2004); IURISSEVICH (2004); MATELLI (2008); (2019b); (2025b), pp. 70-74.

¹⁸ Che la commedia circolasse già nell'antichità con un titolo alternativo è testimoniato dall'*hypothesis* al *Dyskolos*: ἀνεπιγράφετ(αι) Μισάνθρωπος (ARNOTT 1979, p. 180, linn. 14-15; ἀνεπιγράφετ(αι) ΜΕΤΤΕ (1961), p. 5.

¹⁹ Hanno recitato con le maschere a calotta Luca Altavilla, Andrea Pietro Anselmi; Angelo Crotti, Adriano Iurissevich, Romans Suarez-Pazos, mentre la parte musicale si è avvalsa dell'apporto degli *Specimen* del Teatro di Lecce, esperti di musica e danza popolare, soprattutto di area grecanica. Agli interventi corali hanno preso parte alcuni studenti del *workshop* dedicato alle maschere a calotta in UCSC nell'autunno 2004 (a cura di E. Matelli e A. Iurissevich).

²⁰ Essa è pubblicata in MATELLI (2008), pp. 40-92, con foto di scena.

L'ambizioso progetto si fermò purtroppo a causa della cessazione dei finanziamenti e della dispersione del *team*. Questa esperienza 'sul campo' è stata molto importante per lo studio del funzionamento della maschera a calotta, in realtà assai distante da quella bidimensionale e dalla mezza maschera della Commedia dell'Arte. Essa ha permesso di scoprire, innanzitutto, che le maschere ricostruite da modellini 3D ingranditi per essere indossate da un attore hanno «una espressività non bloccata, ma mossa da mille microavvenimenti, viva e cangiante, quindi teatrale», come annota Iurissevich²¹, che ne ha studiato le multiformi espressività comiche in scena. Tuttavia, la sperimentazione di Williams e Knight ha anche fatto emergere alcune debolezze del sistema ricostruttivo. La questione più complessa mi pare essere rappresentata dalla discontinuità tra il rilevamento 3D del reperto, il suo ingrandimento 'a grandezza naturale' per un attore e la stampa per la creazione di una maschera indossabile. La stampa in resina è stata molto efficace per l'esattezza ricostruttiva, ma ha consegnato agli attori una sorta di 'scafandro' rigido e difficilissimo da sopportare per un intero spettacolo, mettendo a dura prova la resistenza fisica degli attori, pur molto esperti. L'ingrandimento 'standard' dei modellini non era stato personalizzato sulla testa di ciascun interprete, ma l'abilità del mascheraio le ha rese comunque indossabili. Il problema della misura di una maschera a calotta in relazione alla fisicità dell'attore è una questione ancora aperta²². Dubbio può essere il metodo di ricostruire le maschere teatrali per la scena di oggi realizzando plasticamente, con lo stesso materiale del volto, anche capelli, barbe, sopraccigli e peli dei personaggi, dato che nelle maschere antiche per la scena erano verosimilmente realizzate in fibre animali o vegetali (si vedano le diverse soluzioni adottate da Knight, all'interno dello stesso spettacolo, nelle figg. 4, 5 e 6).



Fig. 4 – I personaggi di Geta (lo schiavo) e Sicone (il cuoco) nella rappresentazione del *Misanthropo* di Menandro il 20 dicembre 2004 presso il teatro Filodrammatici di Milano, con le maschere ricostruite dal mascheraio Malcolm Knight. Foto di scena di E. Matelli.

²¹ IURISSEVICH (2004), p. 159.

²² Si vedano WILES (1991), pp. 108-109, PEROCCO DI MEDUNA (2022), pp. 359-364 (con particolare riferimento alla fig. 15) e FILACANAPA - FREIXE - FALOSI (2022), pp. 365-385 (in particolare a p. 366).

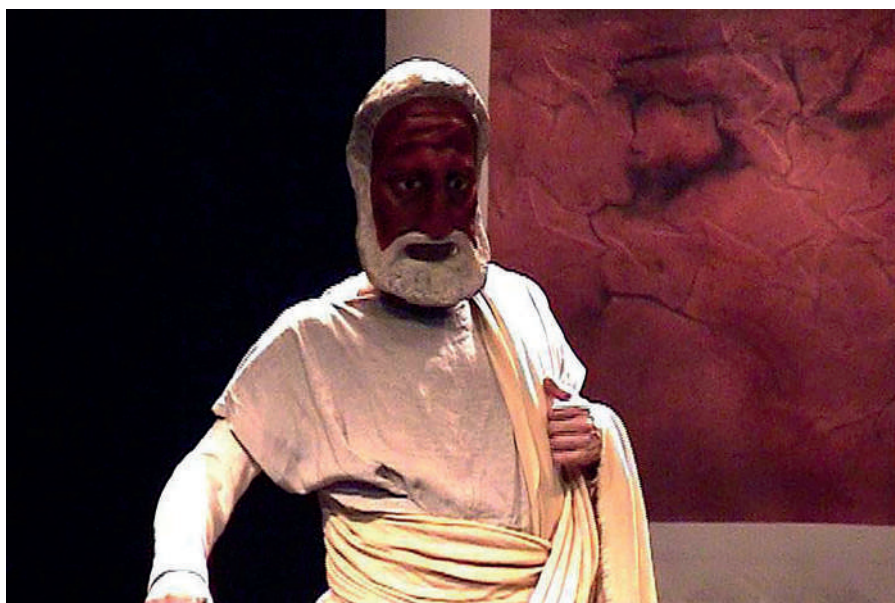


Fig. 5 – Il personaggio di Callippide nella stessa rappresentazione teatrale descritta nella Fig. 4. La maschera di questo personaggio è stata ricostruita dal reperto di Lipari, Mus. Eol. inv. 9721 (che anche qui verrà considerata). Foto di scena di E. Matelli.



Fig. 6 – Il personaggio di Cnemone nella stessa rappresentazione teatrale descritta nella Fig. 4. La maschera è stata liberamente ricreata dal mascheraiò Malcolm Knight. Foto di scena di E. Matelli.

1.3. L'OBIETTIVO INEDITO: MASCHERE DI LIPARI PER L'INTERPRETAZIONE TRAGICA

Il progetto Prin, guidato dall'Unità di Milano, si è proposto un obiettivo inedito: ricreare maschere a calotta per la scena tragica contemporanea, verificando la loro funzionalità teatrale attraverso un ridotto campione di otto miniature della necropoli Diana di Lipari. L'originalità di questo approccio risiede nell'applicazione di tale tecnica a un genere, la tragedia, che non era mai stato esplorato in questo modo con maschere ricostruite dalle miniature di Lipari. Il metodo fa tesoro delle esperienze ricostruttive passate, cercando al contempo di superarne i limiti.

La scelta registica di utilizzare maschere tragiche sul modello greco si è affermata con fatica in epoca contemporanea, a differenza che per la commedia.

Le sperimentazioni finora condotte, come ben scritto da Papalexio²³, sono state libere ricreazioni che, non senza contrasti in ambito artistico, hanno cercato di recuperare una valenza teatrale contemporanea. Un esempio pionieristico fu la rappresentazione del *Prometeo Incatenato* di Eschilo, curata dalla coppia di Angelos Sikelianos ed Eva Palmer-Sikelianos, allestita nell'anfiteatro di Delfi il 9 maggio 1927. Le maschere di Eleni Santro provocarono una reazione ostile del regista e critico teatrale Fotos Politis che in una recensione su «Politeia» del 7 agosto 1927 criticò l'effetto eccessivamente realistico delle maschere ricostruite²⁴. Una successiva sperimentazione del *Prometeo Incatenato* in maschera è del 1952, con la regia di Linos Karzis che affidò il ruolo del protagonista al grande attore Manos Katrakis²⁵. La Papalexio racconta che la maschera teatrale fu per lo più osteggiata e venne riabilitata, dopo una lunga assenza dalle scene, da Socratis Karantinos, direttore del Teatro Statale della Grecia del Nord (Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος) dal 1961 al 1974. Ma un vero punto di svolta fu la proposta registica di Karolos Koun, fondatore del Teatro d'Arte greco, che nel 1965 rappresentò per la prima volta in maschera il coro dei *Persiani* di Eschilo, elaborando una vera e propria teoria sulla tecnica del gesto e della voce nella recitazione mascherata²⁶. Un'altra significativa sperimentazione di rappresentazione tragica con maschere a calotta fu quella del 1981, presso il *Royal National Theatre* di Londra, legata alla produzione dell'*Oresteia* di Eschilo, tradotta molto liberamente da Tony Harrison, con la regia di Peter Hall nel 1981, portata in scena con maschere liberamente ricostruite da Jocelyn Herbert, che sollevò dibattiti²⁷.

La nostra scelta di proporre oggi un nuovo *spettacolo tragico* con maschere ricostruite dai modelli di Lipari attraverso rilevamenti 3D è mossa da un intento sperimentale, lontano da velocità di *revival* spettacolare di questi reperti archeologici (un rischio che denominerei 'archeologismo'). Al contrario, siamo interessati allo studio della 'maschera a calotta' come oggetto della teatralità antica, su cui manca una concettualizzazione teorica che la distingua da altre forme, in particolare dalla mezza maschera della Commedia dell'Arte o dalla moderna maschera neutra.

Ci si è interrogati, dunque, su come funzioni la costruzione di un tale strumento della teatralità: abbiamo voluto sperimentare, a partire dai materiali più congrui alla sua forma avvolgente, il suo funzionamento in scena per gli interpreti che la utilizzino all'interno del complesso sistema recitativo antico in maschera. Questo sistema, prevedendo un limitato numero di attori per personaggi più numerosi, richiede a ciascuno di loro un cronometrato e rapido lavoro fuori scena per il cambio d'abito e di maschera e per entrare nel nuovo personaggio. Che cosa significhi questo per la tecnica attoriale è un interrogativo a cui solo dei *workshop* possono dare una risposta verosimile. E ancora: quale rapporto funzionale con il costume e quale effetto estetico aveva e ha, inoltre, la maschera a calotta, una volta indossata? E rispetto alla recitazione di un testo comico, per la quale sono state finora sperimentate le tecniche più fortunate della Commedia dell'Arte, quali attenzioni specifiche richiede l'interpretazione di un testo tragico con maschere a calotta?

Un'ultima considerazione guida il progetto. Riflettendo sul fatto che, secondo Aristotele, le azioni delle grandi trame tragiche del V secolo a.C. avevano la finalità di suscitare nel pubblico almeno due emozioni specifiche, *eleos* e *phobos* (pietà e paura), per purificare l'animo dello spettatore attraverso l'empatia²⁸, si deduce che, nel sistema teatrale antico, la maschera a calotta era uno strumento mimetico convenzionale costruito in modo tale da non minare questo effetto. Di questo genere sono le domande che hanno stimolato il progetto, portando a chiederci se questo genere di strumento sia ancora d'effetto oggi sulla scena teatrale.

²³ PAPALEXIOU (2022), pp. 319-322.

²⁴ EADEM, pp. 322-324 e n. 152.

²⁵ EADEM, pp. 322-324.

²⁶ EADEM, pp. 326-328.

²⁷ EADEM, p. 328 e n. 170.

²⁸ Arist. *Poet.* 6 (1449b 25-28); vedi CAMPBELL (2001), pp. 225-236 e MATELLI (2016), pp. 69-103.

2. LA SCELTA DRAMMATURGICA: IL *PROMETEO INCATENATO*

2.1. IL TESTO: LA SCELTA DEL *PROMETEO INCATENATO* DI ESCHILO

Per sperimentare l'uso della maschera tragica, la scelta è caduta sul *Prometeo Incatenato*, un'opera che la tradizione manoscritta attribuisce a Eschilo. Il dramma è ambientato in un'epoca remota e arcaica, l'età dei Titani, un contesto che l'autore stesso ha voluto far percepire come 'lontano' anche al pubblico del V secolo a.C. Questa peculiarità è sembrata opportuna per la nostra interpretazione. La difficoltà principale della sperimentazione era rappresentata dall'uso di una *maschera a calotta*, avvolgente e apparentemente fissa, convenzione a cui il pubblico contemporaneo non è più abituato. Questa *distanza tra il mito in scena e il pubblico di oggi* è ineliminabile, sormontabile solo dalla capacità degli interpreti di far emergere l'universalità delle situazioni evocate dal testo. Tale scelta ha richiesto agli attori di *modulare l'espressività corporea in modo del tutto nuovo* e al pubblico di *accogliere questa diversa convenzione teatrale*.

Pur essendo consapevole della vasta problematicità critica ed esegetica del *Prometeo Incatenato* – dai dubbi sulla paternità eschilea a quelli sulla trilogia²⁹ –, per la nostra sperimentazione abbiamo adottato un'interpretazione precisa. In linea con l'approccio di Pattoni, la scelta è stata 'conservativa': abbiamo attribuito l'opera a Eschilo e ci siamo affidati alla traduzione del 1904 di Manara Valgimigli, che, pur non essendo letterale, mantiene una fedeltà poetica e un registro lessicale alto e arcaizzante, basata sull'edizione Wecklein del 1885³⁰.

2.2. INTERPRETAZIONE: MONODRAMMA O PRIMO ATTO DI UNA TRILOGIA?

Il dibattito critico sulla natura del *Prometeo Incatenato* – se sia un dramma a sé stante o parte di una trilogia – ha profonde implicazioni anche per la sua rappresentazione teatrale. La scelta interpretativa, infatti, determina il carattere del protagonista e l'arco narrativo dell'opera. Un'interpretazione vede il *Prometeo Incatenato* come un monodramma. In questo caso, l'azione si concentra interamente sul conflitto irriducibile tra il protagonista e Zeus, il nuovo sovrano che diede inizio agli dèi olimpici. Quest'ultimo, sebbene sia il motore della trama, non appare mai in scena, manifestando il proprio potere solo come mandante dell'incatenamento e della punizione finale, quando fa precipitare il cugino ribelle dall'*hypsos* delle cime estreme della Scizia al profondo *bathos* del Tartaro. In questa prospettiva, come suggerito da parte della critica, il dramma è privo di una vera e propria risoluzione, o di momenti di mutamento e riconoscimento (Arist. *Poet.* 10, 1452a12-21), lasciando il conflitto in uno stato di sospensione e di irrisolutezza (Prometeo non è infatti destinato a morire: è lui stesso a dirlo!)³¹.

Tuttavia, il dramma può anche essere considerato parte di una drammaturgia più complessa, ovvero come il primo tassello della cosiddetta *trilogia prometeica*³². Questa lettura contestualizza il conflitto tra Prometeo e Zeus all'interno di un'economia narrativa più ampia, dove la tensione e lo scontro sono destinati a trovare una risoluzione solo nelle tragedie successive. L'adozione di questa prospettiva drammaturgica valorizza tutti quei riferimenti interni al *Prometeo Incatenato* che preannunciano eventi posteriori, creando una tensione drammatica interna al testo che si proietta oltre i confini del singolo dramma.

Per la nostra produzione, la direzione drammaturgica ha proposto al regista e attore Christian Poggioni di considerare il *Prometeo Incatenato* (Προμηθεὺς Δεσμώτης) come il primo dramma di una trilogia organica. Tale ipotesi, supportata da indizi interni al testo, ha permes-

²⁹ Non è questo lo spazio per affrontare lo *status quaestionis* della paternità eschilea del dramma che accolgo basandomi su PATTONI (1987) e PATTONI (2020), pp. 55-78. Il dubbio è stato sollevato da grandi filologi, come TAPLIN (1977), pp. 240-275 e 460-469, WEST (1979), GRIFFITH (1977) e GRIFFITH (1983), pp. 31-35; SOMMERSTEIN (2008a), pp. 442-434; MANOUSAKIS (2020), pp. 25-45 e 223-225.

³⁰ Note critiche in VALGIMIGLI (1904), pp. 387-403.

³¹ Aesch. *Pr.* 1053.

³² Vedi sotto nota 33.

so di inserire la tragedia in una sequenza narrativa più estesa, destinata a concludersi con la risoluzione del conflitto solo nel terzo dramma. In questo quadro drammaturgico, la tensione tra Prometeo e Zeus che anima il primo dramma della trilogia acquisisce un'apprezzabile e funzionale tensione tragica [si vedano anche HERINGTON (1963a) e (1963b)].

Nello specifico, la trilogia che ipotizzo è quella composta dalla successione dei seguenti drammi:

1. *Prometeo Incatenato* (Προμηθεὺς Δεσμώτης)
2. *Prometeo Liberato* (Προμηθεὺς Λυόμενος)
3. *Prometeo Portatore del Fuoco* (Προμηθεὺς Πυρφόρος)³³.

In questa prospettiva, il *Prometeo Incatenato* rappresenta il momento della 'complicazione' del rapporto conflittuale tra Prometeo e il tiranno Zeus, che comincia a sciogliersi nel *Prometeo Liberato* dove il figlio di Zeus Eracle libera il Titano incatenato, ma che è destinata a risolversi in una riconciliazione tra i due solo nell'ultima tragedia³⁴.

2.3. RICONCILIAZIONE E VALENZE RITUALI (LE LAMPADEDROMIE ATENIESI)

Non sappiamo quale situazione inneschi l'azione che porta alla finale riconciliazione tra Zeus e il Titano ribelle. Non è da escludere, tuttavia, che una figura cara a Zeus come Atena abbia svolto un ruolo chiave in questa *lysis* (lo scioglimento finale), conferendo all'intera trilogia una valenza eziologica e politica, non diversamente dall'*Oresteia*³⁵.

Per esplorare questa ipotesi, faccio riferimento alle *Lampadedromie* ateniesi, le corse a staffetta in cui gli efebi delle diverse tribù gareggiavano nel 'portare' il fuoco con fiaccole. Queste gare si svolgevano in determinati giorni festivi e si richiamavano esplicitamente ai miti cosmogonici di Prometeo, Efesto e Atena. A una corsa a staffetta con fiaccole alludono espli-

³³ I tre titoli sono riportati nel cosiddetto 'catalogo', rispettivamente come T78, 14c, 14d, 15a in *TrGF* 3, pp. 58-59 e 302. Il *Prometeo Incatenato* (Προμηθεὺς Δεσμώτης) è conservato per via manoscritta, mentre possediamo solo alcuni frammenti del *Prometeo Liberato* (Προμηθεὺς Λυόμενος, *TrGF* 3, pp. 304-320, fr. 190-204) e solo un verso del *Prometeo Portatore del Fuoco* (Προμηθεὺς Πυρφόρος, *TrGF* 3, pp. 320-330, fr. 208-208a, p. 56). Pochi sono anche i frammenti del dramma satiresco di Eschilo del 472 a.C. (secondo Poll. *Onom.* 9.156), *Prometeo Attizzatore del Fuoco* (Προμηθεὺς Πυρκαεὺς, *TrGF* 3, pp. 321-328, fr. 204a-d-207a). L'interpretazione che propongo risale a WELKER (1824) ed è accolta nelle note introduttive dell'edizione *TrGF* di RADT (1985: si vedano i riferimenti sopra citati). Il tema è però controverso e i critici si dividono in opinioni diverse [solo a titolo indicativo, si vedano WEST (1979), pp. 130-148; GRIFFITH (1977), pp. 245-254; GRIFFITH (1983), pp. 31-35; HERINGTON (1963a) e (1963b); SOMMERSTEIN (2008a), pp. 438-439 e SOMMERSTEIN (2008b), pp. 196-98 e 210-12, seguito da CIPOLLA (2012-2013), pp. 83-112].

³⁴ Nel Terzo Episodio del *Prometeo Incatenato*, il Titano profetizza a Iò che proprio dalla sua stirpe nascerà, dopo tredici generazioni, un eroe che lo libererà (v. 774, cfr. *Schol. Pr.* 774a-c): una chiara allusione a Eracle, figlio di Alcmena e Zeus, che già Esiodo aveva menzionato come suo liberatore «non senza il volere di Zeus Olimpio che governa il cielo» (*Theog.* 526-31). La nascita di un futuro liberatore è accennata anche da Efesto, nel Prologo, al v. 27.

³⁵ Nel V sec. a.C. a un certo punto, a livello mitografico, sembra essersi sviluppato un innovativo collegamento tra le leggende di Atena e di Prometeo, che non escludo possa in parte dipendere anche dalla riscrittura del mito di Prometeo da parte di Eschilo. Nello *Ione* euripideo le donne ateniesi del coro cantano che era stato Prometeo a far nascere Atena dalla sommità del capo di Zeus (vv. 455-456). Atena è raffigurata o nominata da iscrizioni vicino a Prometeo in alcune scene di pitture vascolari. Mi riferisco a:

- 1) i frammenti Città del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco, inv. 35082-5 e D 6550.1-2, tra i quali uno mostra la figura del Titano con i capelli bianchi, incoronato, mentre di Atena abbiamo solo il nome [WEBSTER (1967), p. 145; WILLIAMS (2008), pp. 185-86 n. 47 e p. 192 fig. 5, fr. A-F; VICCEI (2012/2013), p. 227, n. 52];
- 2) il cratere a calice apulo del Pittore Branca (Staatliche Museen zu Berlin Antikensammlung, inv. 1969.9, del 370-360 a.C.) con Prometeo incatenato, sulla sinistra Eracle dietro il quale è seduta la sua divinità protettrice, Atena, con in mano una corona che probabilmente simboleggia la riconciliazione tra Prometeo e Zeus [così WILLIAMS (2008), pp. 181-82 e fig. 1, vedi anche DE VRIES (1993), p. 517-20; TAPLIN (2007), pp. 80-82];
- 3) il cratere a calice di Dinos (Ashmolean Museum Oxford, inv. 1937.983, del 425-420 a.C.), se, come suggerisce la Viccei, c'è un nesso di senso tra la fascia superiore e quella inferiore delle raffigurazioni, con una combinazione di due scene distinte, ma complementari, che si sviluppano su fasce decorative separate. Nella fascia superiore è raffigurato l'efebo Teseo, assistito da Atena e Poseidone, mentre affronta Scirone e Procuste; nella fascia inferiore è visibile Prometeo che dona la fiamma ai satiri [vedi WILLIAMS (2008), p. 185; VICCEI (2012/2013), p. 227 e nota 54, figg. 4a e 4b, e pp. 240-243].

citamente le parole di Clitemnestra in Eschilo (*Ag.* 312-314) e quelle del personaggio Eschilo in Aristofane (*Ran.* 1087-1088), a cui Dioniso risponde con una battuta beffarda su un parte-cipante alla fiaccolata delle Panatenee³⁶. Varie fonti testimoniano l'importanza delle *Lampadedromie*³⁷, celebrate ogni anno in onore di Atena durante i *Panathenaia*, e nelle festività dedicate a Prometeo (*Prometheia*) e a Efesto (*Hephaistia*)³⁸. I due dèi, che condividono un altare presso l'Accademia, sono entrambi connessi al fuoco primigenio e cosmogonico, un tema centrale anche nel *Prometeo Incatenato*.

In queste tre feste, la ritualità delle corse a staffetta rievocava il dono, passato di mano in mano, del mitico fuoco di Prometeo³⁹. Tale fuoco, portato sull'Acropoli, veniva ritualmente assimilato al fuoco del primo sacrificio 'cittadino' compiuto da Erittonio, il re autoctono di Atene, nato dal seme di Efesto, che inaugurò la storia della *polis*⁴⁰. Questo rito veniva poi periodicamente riattualizzato nelle grandi cerimonie di rinnovamento della città. Secondo Pisi, la celebrazione di una 'teogonia' incentrata su Atene e la sua dea era connessa alla necessità politica di fondare cosmogonicamente l'ordine della città, legato indissolubilmente alla terra e alla dea protettrice. Tale ordine trovava un significato profondo proprio nell'uso rituale del fuoco 'cosmogonico' di Prometeo. Anche Efesto aveva parte in questi miti di origine, in collegamento con la dea che «trasforma in *politai* i figli del suolo attico»⁴¹. In tali ritualità, sia Efesto che Prometeo risultavano ugualmente necessari, seppure «in una subordinazione dei primi due alla Signora della città, per ridefinire il nuovo *status* dell'uomo ad Atene»⁴².

Sono dunque favorevole a interpretare l'intera trilogia come una drammaturgia che, attraverso il mito prometeico, ha interesse ad ancorare la valenza religiosa e politica delle *Lampadedromie* ateniesi al mito cosmogonico delle origini⁴³. Nel primo dramma assistiamo al terribile scontro tra l'inflessibile potenza del nuovo sovrano Zeus e l'amore disinteressato per gli uomini del preveggenete Prometeo in un tragico conflitto che nei successivi drammi si sarebbe risolto solo dopo lunghe e perigliose vicissitudini trasformando i protagonisti fino al raggiungimento della concordia finale.

3. LA SELEZIONE DELLE MASCHERE E LA LORO GIUSTIFICAZIONE SCENICA

3.1. ZEUS: LA PRESENZA ASSENTE, MOTORE DELL'AZIONE TRAGICA

Il nucleo drammaturgico del *Prometeo Incatenato* ruota attorno al titanico scontro tra Zeus e Prometeo per il contrasto che quest'ultimo oppone al potere assoluto del primo. Gli antecedenti dell'azione scenica sono raccontati nel dramma, e li riassumo velocemente: Zeus, che da poco si è insediato come sovrano della terza generazione divina, osserva l'imperfezione degli esseri umani e decide di lasciarli estinguere. Prometeo prova pietà per loro e sceglie di aiutarli disobbedendo a Zeus; dona loro prima la speranza e poi il fuoco, da cui deriveranno tutte le arti capaci di aiutare gli uomini a uscire dalla originaria condizione di ferinità. Zeus,

³⁶ FOUART (1899), pp. 112-114.

³⁷ PAUS. 1.30.2; FOUART (1899); MARTIN (1918); PISI (1990).

³⁸ Un reperto di estremo interesse è rappresentato dal cratere a campana del Pittore di Nicia (fine del V sec. a.C. Londra, British Museum 1898.7-16.6), descritto con maggiori dettagli, *infra*, alle pp. 168-169, nr. 3.

³⁹ PISI (1990); DOUGHERTY (2006), pp. 53-56 e 64.

⁴⁰ PISI (1990), p. 33.

⁴¹ EADEM, p. 49; si vedano anche le pp. 33-34, 48-51.

⁴² EADEM, p. 49.

⁴³ WEBSTER (1967), p. 145 scrive: «It has been suggested that the Pyrrhos ended with the establishment of torch-races in honour of Prometheus» in riferimento all'interpretazione delle immagini raffigurate sul cratere del Pittore di Nicia (British Museum London, inv. 1898.7-16.6, vedi, *infra*, la descrizione nr. 3 alle pp. 168-169). TOTARO (2012-2013), p. 79 segue invece il filone di studi che attribuisce al *Prometeo Liberato* la *lysis* dell'azione tragica iniziata nel *Prometeo Incatenato*, con l'idea che, «in fine di tragedia, a mo' di *aition*, si prefigurasse l'istituzione di un suo culto in Atene».

personaggio che agisce tramite emissari, lo condanna facendolo incatenare su una rupe della remota Scizia.

Per la scelta delle maschere più appropriate, tra il vasto campionario delle miniature di Lipari, mi ha guidato soprattutto il carattere dei personaggi, espresso da pensieri, parole, azioni. Zeus, motore dell'azione tragica, è una presenza assente, il cui potere è riflesso dalla sottomissione dei suoi adepti e dalle paure espresse da Oceano, dalle Oceanine, da Io. Dal punto di vista metodologico, ho cercato di considerare le fisionomie delle miniature della collezione di Lipari indipendentemente dalle classificazioni di maschere 'tragiche' o 'comiche' da parte di Bernabò Brea - Cavalier⁴⁴.

3.2. I PERSONAGGI DEL PROLOGO: KRATOS, EFESTO, BIA E PROMETEO

L'azione scenica inizia nel Prologo con l'arrivo di un silenzioso Prometeo condotto da *Kratos* (il Potere), *Bia* (la Violenza) ed *Efesto* (il dio carpentiere a cui era stata rubata la fiamma) sulla cima più desolata della regione scitica 'ai confini del mondo'. Durante l'incatenamento, *Pr.* 1-87, assistiamo a un duro dialogo in trimetri giambici tra *Kratos* ed *Efesto* in presenza di Prometeo, che non parla. *Bia* (nominata al v. 12 da Efesto) è una presenza silente. Prometeo comincia a parlare solamente quando viene lasciato solo, in catene. La scena richiede sicuramente almeno tre attori parlanti e uno muto⁴⁵.

3.2.1. KRATOS: LA MASCHERA DEL POTERE ADULATORE

Kratos è un nome di genere neutro (τὸ Κράτος), fratello di *Bia* (vd. *infra*, pp. 162-64). È il primo a prendere parola nel dramma e il suo carattere è ben definito da Albini che lo descrive così: «un birro addetto a compiti repressivi: privo di qualunque barlume di comprensione, ma efficiente, adempie non senza una punta di sadismo le sue basse funzioni»⁴⁶. Adepto di Zeus, è sprezzante nei confronti della benevolenza di Prometeo verso gli umani. Davanti al compito affidatogli di provvedere all'incatenamento di Prometeo, si esprime così: «Di tale colpa bisogna pure che paghi il fio agli dèi, e impari a riconoscere il governo di Zeus e a farla finita con quella sua abitudine di amare gli uomini» (*Pr.* 8-11)⁴⁷. I suoi ordini a Efesto sono imperativi:

«gettaglieli dunque intorno ai polsi e con vigorosa forza ribadiscili col martello; inchiodalo alla rupe⁴⁸ [...] batti più forte, stringilo; bada che non sia lento da nessuna parte⁴⁹ [...] e anche questo <braccio> ora fermagli forte⁵⁰ [...] la fiera punta di un cuneo adamantino conficcagli da parte a parte, solidamente, nel petto⁵¹ [...] d'intorno a' fianchi gittagli cinture di acciaio⁵² [...] va' giù, e le gambe accerchiagli forte⁵³ [...] forte ora ribatti le perforanti catene⁵⁴».

⁴⁴ BERNABÒ BREA (1981) e BERNABÒ BREA - CAVALIER (2001).

⁴⁵ Non è condivisibile l'interpretazione di VALGIMIGLI (1904, p. 376), che per sostenere la paternità eschilea del dramma ipotizzava la messa in scena con soli due attori. Tale teoria, sebbene applicabile a tutti gli episodi, risulta insostenibile per il Prologo. Per aggirare l'ostacolo, Valgimigli riteneva che Prometeo non fosse interpretato da un attore, ma da un *fantoccio inerte* per l'intera durata della tragedia. La voce di Prometeo (che inizia a parlare dal v. 88) sarebbe stata 'prestata' da un secondo attore che, dopo aver impersonato Efesto, sarebbe uscito di scena al v. 81. Questa ipotesi, che renderebbe più semplice anche lo sprofondamento finale nel Tartaro, appare tuttavia inaccettabile dal punto di vista della prassi teatrale. È infatti difficile immaginare che Prometeo, sempre in scena, sia rappresentato da un fantoccio con la voce fuori campo. Come sostengono DI BENEDETTO - MEDDA (1997), pp. 217-218, per l'allestimento del *Prometeo Incatenato* sono necessari tre attori.

⁴⁶ ALBINI (1985), p. 414.

⁴⁷ Eccetto altre indicazioni, tutte le traduzioni dal *Prometeo Incatenato* sono di VALGIMIGLI (1904), versione adottata per lo spettacolo.

⁴⁸ *Pr.* 55-56.

⁴⁹ *Pr.* 57-58.

⁵⁰ *Pr.* 61-62.

⁵¹ *Pr.* 64-65.

⁵² *Pr.* 71.

⁵³ *Pr.* 74.

⁵⁴ *Pr.* 76.

Non ammette rimproveri per la propria crudeltà e ira⁵⁵. Emblematici paiono i vv. 49-50, in cui (accogliendo l'emendamento *ἐπαχθῆ* di Stanley al posto di *ἐπράχθη* di tutti i manoscritti)⁵⁶ *Kratos* dichiara che «ogni condizione è insopportabile, all'infuori del comandare sugli dèi», e che «nessuno è libero, con l'eccezione di Zeus» (*ἅπαντ' ἐπαχθῆ πλὴν θεοῖσι κοιρανεῖν / ἐλεύθερος γὰρ οὐτις ἐστὶ πλὴν Διός*). Il Potere ammette dunque la propria sudditanza a Zeus.

La scelta della maschera di *Kratos* si è in qualche modo imposta da sé nell'ampio campionario delle miniature di Lipari. Il personaggio non è violento, ma si accompagna alla Violenza per essere esecutore degli ordini ricevuti. Non possiede sentimenti né senso critico. È emissario e adulatore di Zeus. Pertanto mi è sembrato di poter selezionare per lui la miniatura acroma tra cinque esemplari simili, rappresentata dalla maschera di Lipari *Mus. Eol. inv. 11243* (trincea XXXIII).



Fig. 7 – Maschera *Mus. Eol. inv. 11243*, dalla trincea XXXIII. Dimensioni: Lunghezza ba. cm. 8,4; La. cm 7,1; A. front. cm 7,3. Maschera dell'adulatore (*kolax*), modello acromo. Secondo BERNABÒ BREA (1981), p. 190 nr. 3. Immagine tratta da IBIDEM Tav XXXII, nr. 2.

Essa rappresenta un volto pieno dalla fronte liscia, senza rughe, glabro, con occhi infossati, zigomi marcati, grossa mascella, labbra sottili, naso rettilineo 'alla greca', pettinatura curata, che squadra la fronte, arrotondata nella parte anteriore e che nasconde le orecchie. Le arcate sopracciliari, tracciate con precisione geometrica, si innalzano in due diagonali ascendenti prima di discendere verso i lati del volto, conferendogli un'espressione di disprezzo.

È un reperto acromo, che appare non rifinito e per l'insieme di questo suo aspetto l'ho preferita alle altre. Così l'ha presentata l'archeologo, nel capitolo «Maschera 17: l'adulatore (*κόλαξ*)», nr. 3:

Mascheretta integra, o, meglio, restaurata da tre frammenti di argilla rossa che non sembra aver mai ricevuto ingubbiatura né colore. È tratta da una matrice un poco diversa da quella degli esemplari 1 e 2. Il volto è più largo, più quadrato. La massa di capelli più voluminosa e frontalmente più appiattita, a finissime striature radiali sulla fronte, discendenti sui lati. Piano di base alquanto arcuato⁵⁷.

⁵⁵ *Pr.* 79-80.

⁵⁶ GRIFFITH (1983), apparato del v. 49 a p. 42.

⁵⁷ BERNABÒ BREA (1981), p. 190.

Essa appartiene a un gruppo di cinque esemplari (uno frammentario) abbastanza somiglianti tra loro, ma non coincidenti, tratti da tre matrici diverse e con alcune varianti nei dettagli. A differenza della nostra miniatura acroma, altre due sono color 'bruno violaceo' e le rimanenti due 'rosso vivo'⁵⁸. Bernabò Brea così descrive nell'insieme tale tipologia di maschera: «La fronte liscia, senza rughe, come quella del cane che lecca il padrone, è evidentissima nel nostro personaggio. Il volto è pieno, ben portante, glabro, con grossa mascella arrotondata, con labbra carnose. Gli occhi piccoli, socchiusi, sotto sopracciglia lisce, gonfie, prive di modellazione, con accentuate borse al di sotto. L'iride è sempre indicata da una scodellina coperta per metà dalla palpebra superiore turgida. I capelli formano una corona continua intorno alla fronte, nascondendo completamente le orecchie»⁵⁹. Egli ritiene che tutti questi modellini richiamino alla maschera del *kolax*, l'adulatore, secondo la descrizione che ne dà Polluce nell'*Onomasticon* (4.148), il quale osserva che l'adulatore alza malignamente le sopracciglia ma, a parte questa coincidenza, la descrizione dell'adulatore e del parassita dell'*Onomasticon* non ha nulla a che fare con la nostra fisionomia. Ne cito il passo, per evidenziare come tale testo non abbia collegamenti con i cinque reperti di Lipari:

Poll. *Onom.* 4.148

κόλαξ δὲ καὶ παράσιτος μέλανες, οὐ μὴν ἔξω παλαιίστρας, ἐπίγρυποι, εὐπαθεῖς· τῶ δὲ παρασίτῳ μᾶλλον κατέαγε τὰ ὄτια, καὶ φαιδρότερός ἐστιν, ὥσπερ ὁ κόλαξ ἀνατέταται κακοηθέστερον τὰς ὀφρῦς.

L'adulatore e il parassita sono di carnagione scura, non estranei alla palestra; hanno il *naso adunco* e sono in buona salute. Il parassita ha le orecchie un po' più deformate ed è più sereno, mentre l'adulatore alza le sopracciglia in modo più malizioso.

Osserviamo la differenza tra la nostra maschera e il tipo descritto da Polluce in riferimento alla forma del naso: quello sia dell'adulatore che del parassita è 'adunco' (ἐπίγρυπος), mentre la nostra miniatura ha un naso rettilineo (εὐθύρρις). Sono distinzioni morfologiche riconosciute da Polluce stesso (Poll. *Onom.* 2.73-74) e su cui tornerò, trattandosi di tratti fisiognomici significativi anche per l'analisi di altre maschere.

La scelta della maschera Mus. Eol. inv. 11243 si fonda dunque sull'espressività della fisionomia di questa miniatura, che Bernabò Brea attribuisce al genere del *Kolax*, l'adulatore. Il parallelismo di *Kratos* con questo carattere risulta particolarmente suggestivo, data la natura indubbiamente servile e adulatrice di *Kratos* nei confronti di Zeus. Ribadisco, comunque, che i reperti in questione non sembrano pertinenti alla descrizione della maschera dell'adulatore fornita nell'*Onomasticon* di Polluce⁶⁰ (vedi sopra).

3.2.2. *BIA*: LA VIOLENZA SILENTE (E LA MASCHERA DEL PARASSITA)

Nel prologo del dramma, il personaggio di *Bia* si presenta muto e inquietante. Anche la sua figura mitologica è radicata nella tradizione esiodea dove *Bia*, assieme a *Nike*, *Zelos* e *Kratos*, è figlia dell'Oceanina *Stige* e del Titano *Pallante* (Hes. *Theog.* 383-385).

Nel dramma, sebbene non proferisca parola, la Violenza (*Bia*) guida l'aggressività delle azioni ordinate da *Kratos* ed eseguite dal riluttante *Efesto*. Nonostante l'assenza di didascalie che ne definiscano i rapporti con gli altri personaggi, il suo aspetto e i suoi gesti suggeriscono una figura maschile repulsiva che incute timore. Per questa ragione, ho immaginato *Bia* con un volto volgare e deformato, e, nella mia ricerca di tratti fisiognomici simili tra le miniature di Lipari, ho individuato la maschera che Bernabò Brea attribuisce al tipo n. 18 del 'Parassita' (παράσιτος). La maschera in questione, rappresentata da almeno sei reperti (di cui uno frammentario e un altro proveniente da una statuetta)⁶¹, fa parte della classificazione Di Bernabò Brea come personaggio comico della commedia nuova menandrea.

⁵⁸ BERNABÒ BREA (1981), pp. 189-191 e Tavola XXXII, nrr. 2, 3, 5.

⁵⁹ BERNABÒ BREA (1981), p. 189.

⁶⁰ BERNABÒ BREA - CAVALIER (2001), p. 210, sulla base dell'*Onomasticon*, riconoscono il tipo dell'adulatore' nella descrizione che offre di sé il parassita Gnatho nella commedia di Terenzio, *Eunuchus* 242.

⁶¹ BERNABÒ BREA (1981), pp. 192-194.

La maschera del 'Parassita' e la sua affinità con Bia

La miniatura selezionata per l'analisi è Mus. Eol. inv. 12972, rinvenuta dal *bothros* della trincea XXXVII⁶².



Fig. 8. – Mus. Eol. inv. 12972. Maschera del 'Parassita' (παράσιτος). Dimensioni: Lu. base cm. 8,5; La. cm. 7,5; A. ril. cm. 5,6; A. front. cm. 8,2. Foto di E. Matelli.

Si tratta di una maschera integra che presenta caratteristiche distintive: un naso dalla forma rettilinea, ma frontalmente deforme con narici ingrossate e un rigonfiamento laterale, una fronte bombata separata da un profondo solco dalla massa dei capelli, sopracciglia sollevate e grandi occhi sbarrati a bulbo prominente. Bernabò Brea descrive il reperto annotando la conservazione del colore rosso in ampie sezioni, in particolare nella parte inferiore, con l'iride sinistra dipinta dello stesso colore e il bulbo oculare bianco, e un piano di base leggermente angolato.

L'archeologo, seguendo le indicazioni di Polluce (*Onom.* 4.148), evidenzia un'affinità tra le caratteristiche fisiche del 'parassita' e quelle dell'adulatore, sebbene il naso del parassita sia più 'adunco' (*epigrypos*) di quello del *kolax*. Tuttavia, è importante notare che la miniatura Mus. Eol. inv. 12972, scelta per *Kratos*, non presenta un naso di quel genere.

Questo modello per *Bia* è stato scelto proprio per le sue specifiche caratteristiche morfologiche⁶³. Ho seguito la Simon, la quale aveva osservato che Eschilo, inventore dell'aspetto pauroso delle Erinni, aveva sicuramente ideato maschere confacenti anche al temibile carattere di *Bia* e *Kratos* nel *Prometeo Incatenato*. Significativa la didascalia interna del *Prometeo Incatenato*, quando Efesto osserva una corrispondenza tra le parole aggressive e l'aspetto di *Kratos* al v. 78⁶⁴. Nonostante le mie riserve sul metodo, mi è piaciuta l'idea di identificare questa maschera con quella del 'parassita' secondo la classificazione di Bernabò Brea, che mi è sembrata particolarmente calzante per due motivi. In primo luogo, la Violenza (*Bia*) non è mai una

⁶² BERNABÒ BREA (1981), p. 194 nr. 3.

⁶³ BERNABÒ BREA (1981), p. 194.

⁶⁴ SIMON (1975), pp. 182-183.

forza autonoma; essa si insedia e prospera nutrendosi delle debolezze altrui, operando distruzione, un atteggiamento che rispecchia il carattere del parassita. In secondo luogo, così come l'*Onomasticon* accosta il 'parassita' all' 'adulatore', nel mito *Bia* e *Kratos* sono consanguinei, essendo fratello e sorella.

Le due figure di *Kratos* e *Bia* sono presenti, come emissari di Zeus al fianco di Efesto, anche nell'immaginario iconografico della punizione di Issione incatenato a una ruota alata. I due sono identificabili grazie alle iscrizioni dei loro nomi sui frammenti di un grande *skyphos* ateniese appartenente a una collezione privata di Basilea, databile all'ultimo decennio del V secolo a.C. presentati dalla Simon nel 1975 (Basel, Slg. H.A. Cahn HC541)⁶⁵. L'archeologa ipotizza che la scena possa rappresentare il finale dell'*Issione* di Euripide (Eur. fr. 424-427, pp. 456-459 *TrGF* 5.1) ispirato dal prologo del *Prometeo Incatenato* di Eschilo⁶⁶, mentre Bordignon suggerisce un riferimento all'*Issione* di Eschilo (Aesch. fr. 89-93, pp. 211-13 *TrGF* 3⁶⁷).

Questo frammento di *skyphos*, sebbene incompleto, presenta un interessantissimo episodio mitologico di punizione divina. La scena centrale è dominata da due giovani figure maestose e serene: *Zeus*, seduto sul suo trono con la sua consorte *Era* in piedi di fronte a lui, entrambi testimoni del castigo imminente. Poco distante, la figura dinamica di *Efesto* cattura l'attenzione. Armato del suo inseparabile martello, il dio fabbro veste una tunica con una sopravveste decorata cinta in vita. Nella mano destra brandisce un martello per completare una grande ruota a quattro raggi con ali alle estremità di ciascun raggio (due complete, una parzialmente conservata). Una mano, che doveva appartenere alla figura perduta di *Bia*, afferra dall'alto il cerchio della ruota (scorciato in un ovale) mentre l'iscrizione BIA è incisa sopra la ruota. A questa ruota, secondo la mitologia, sarebbe stato legato per l'eternità il peccatore Issione. Sembra che Efesto stia parlando a *Bia*, come indica la mano sinistra protesa. Probabilmente le sta dando istruzioni su come far girare la ruota miracolosa. Del fratello di *Bia*, *Kratos*, si è conservato solo la sommità del capo con un ciuffo di capelli, ma l'iscrizione dichiara la sua identità [SIMON (1975), Tav. 1, 4 5, pp. 219 e 222].

3.2.3. EFESTO: IL CONFLITTO MORALE, L'INFERMITÀ E LA MASCHERA DI FILOTTETE

Nel Prologo del *Prometeo Incatenato*, il dio fabbro Efesto fa la sua entrata in scena insieme a *Kratos* e *Bia*, scortando il prigioniero Prometeo. *Kratos* si rivolge a lui con una raccomandazione esplicita: «occuparsi degli ordini che il padre gli aveva dato» (χρή μέλειν ἐπιστολὰς/ ἄς σοι πατήρ ἐφέϊτο, *Pr.* 3-4). Gli ricorda che Prometeo si è reso colpevole proprio di avergli sottratto il 'suo' fiore (τὸ σὸν ἄνθος), ovvero il fuoco, fonte di ogni arte, per donarlo ai mortali (vv. 7-8). Non abbiamo indicazioni sul luogo in cui sarebbe avvenuto il furto della fiamma, ma un passo delle *Tusculanae* di Cicerone fa sospettare che nel mito eschileo la fucina di Efesto fosse collocata nell'isola di Lemno (si parla infatti di «*furtum lemnium*»)⁶⁸, con una importante innovazione mitografica. Efesto non rinfaccia mai a Prometeo il furto della fiamma. Al contrario, il suo dialogo rivela un profondo conflitto interiore. Esclama di non avere il coraggio di incatenare alla ripida rupe un dio che è del suo stesso sangue (vv. 14-15), un sentimento che ribadisce poco dopo, quando afferma che per lui hanno un gran potere la parentela e l'amicizia (v. 39). Arriva a maledire il proprio mestiere (v. 45) e critica la spietatezza di Zeus, al cui volere è però costretto a piegarsi. Giustifica la sua obbedienza

⁶⁵ SIMON (1975), p. 177; SIMON (1986), III.1, nr. 1, p. 114 e III.2, fig. 1, p. 114. La stessa studiosa presenta due altre raffigurazioni di *Kratos* con *Bia* in riferimento alla punizione di Issione: una su un cratere apulo di Ruvo (San Pietroburgo, Ermitage 5 1717 (St. 424) circa del 410/400, l'altra su un'anfora campana (Capua, Museo Campano 7336) della seconda metà del IV sec. a.C. circa [rispettivamente SIMON (1986), nr. 2-3, alle pp. 114-15 e figg. 2-3 III.2, a p. 93].

⁶⁶ SIMON (1975), pp. 177 e 184.

⁶⁷ BORDIGNON (2013), pp. 22-23, la quale non presenta riferimenti a un'analisi di testimonianze e frammenti.

⁶⁸ Cic. *Tusc.* 2.23. Questa testimonianza è valorizzata dall'importante ricerca di MARCHIANDI (2016), in particolare alle pp. 743-748 e nota 14, dove osserva la ripresa di questo filone mitico in Accio (citato da Cicerone). Vedi anche CULASSO GASTALDI (2020), pp. 135-136.

con la consapevolezza che «è una grave cosa trascurare la parola del padre» (v. 17) e con l'osservazione che 'duro' (τραχύς) è chiunque governa da poco (v. 35). Eschilo accoglie la tradizione omerica su Efesto, secondo la quale è figlio di Zeus ed Era, anche se Esiodo (*Theog.* 927-28) aveva narrato che Era lo avesse generato da sola, senza unirsi a Zeus, per vendicarsi di lui.

L'infermità di Efesto

Nel *Prometeo Incatenato* non vi sono riferimenti alla sua zoppia, una caratteristica che, tuttavia, è parte integrante del personaggio già dai poemi omerici, dove ha l'epiteto di 'zoppo', ἀμφιγυήεις (*Il.* 1.607, 14.239, 18.383, 18.393, 18.462; 18.587; 18.590; 18.614. *Od.* 8.300); anche alcune iconografie, come l'idria del Kunsthistorisches Museum di Vienna inv. 3577 del 525 a.C.⁶⁹, lo ritraggono con questo problema fisico⁷⁰. Nella sua partecipazione alla battaglia degli dèi, le sue gambe sono descritte come sottili e affaticate dalla zoppia (*Il.* 20.36-37). Le cause di tale infermità sono raccontate in modo diverso. Da una parte (*Il.* 1.590-594), la zoppia viene fatta derivare da uno scatto d'ira del padre, Zeus. Durante un litigio tra i genitori, Efesto cerca di rappacificarli e rammenta alla madre quando, in un precedente litigio, il padre lo aveva afferrato per un piede e gettato giù dalla soglia sacra. Il volo era durato un intero giorno, fino a quando arrivò in volo sull'isola di Lemno. Ma lo stesso poema contiene anche un'altra versione: infatti, in *Il.* 18.392-398, Efesto racconta di essere nato già zoppo e di essere stato per questo scaraventato dalla madre stessa giù dall'Olimpo, in mare. Qui, fu salvato e accudito per nove anni dalla Titanide Teti e dall'Oceanina Eurinome⁷¹.

Nel *Prometeo Incatenato*, la riluttanza di Efesto a compiere quanto gli era stato comandato si manifesta come una profonda ferita emotiva, che permette un parallelismo con la sua infermità fisica. La sua zoppia, più che un semplice difetto, diventa simbolo della sua identità complessa e sofferente, tale da sembrarmi un elemento-guida per interpretare teatralmente l'identità di questo personaggio. Infatti Efesto, l'abile artigiano le cui braccia lavorano con vigore, è costretto a usare la sua forza per un atto che lo tormenta. La sua zoppia fisica è lo specchio della sua zoppia morale: un'identità divisa tra il suo dovere di dio al servizio di Zeus e il suo desiderio di solidarietà con Prometeo, un dio del suo stesso sangue. La sua menomazione è, in un certo senso, un promemoria della sua costante vulnerabilità e della storia di sofferenza, che si tratti della caduta dall'Olimpo o della dolorosa necessità di obbedire al volere di Zeus. Il suo *ethos* è differente da quello di altre leggende, specie da quelle che ne illustrano la incredibile tecnica come maligno artefice di catene 'automatiche' attraverso le quali perpetra le sue vendette⁷².

La maschera attribuita a Filottete

Alla ricerca di una maschera per questo personaggio tra le miniature di Lipari, la scelta è caduta su una delle miniature più antiche, Mus. Eol. inv. 13556i (tomba 1725), proveniente da un importante corredo tombale degli inizi del IV sec. a.C. (se non addirittura fine V sec. a.C.), scoperta in un lembo della necropoli Diana nello scavo XXXVI: la maschera di un giovane sofferente identificato con Filottete da Bernabò Brea⁷³. L'archeologo ritiene che l'identità dei personaggi appartenga a una tragedia particolare, alla perduta tragedia di Sofocle, *Filottete a Troia*, in quanto nel corredo funebre della tomba 1725, oltre a una maschera comica era conservata anche quella di un eroe frigio identificato con Paride, il personaggio che nel duello a Troia Filottete, armato con l'arco di Eracle, avrebbe infine ucciso. Secondo un oracolo era

⁶⁹ Fotografie e descrizione in <https://www.khm.at/kunstwerke/rueckfuehrung-des-hephaistos-in-den-olymp-56546>. Si veda l'articolo di CANNATÀ FERA (2017), fig. 2.

⁷⁰ Su Efesto, CANNATÀ FERA (2014).

⁷¹ Per una discussione delle fonti, si veda CANNATÀ FERA (2017).

⁷² Vedi DELCOURT (1957), pp. 65-109; MARCHIANDI (2016), pp. 744-745 e note 9-10.

⁷³ BERNABÒ BREA (1981), pp. 312-313.

l'unico che avrebbe potuto farlo. L'unica tragedia pervenuta è il *Filottete* di Sofocle del 409 a.C., ma l'*hypothesis* di questa tragedia [Soph. *Hypoth. Phil.*, linn. 6-7 AVEZZÙ (2003)], Aristotele nella *Poetica* [22 (1458b19-22)] e Dione Crisostomo (Orazione 52) fanno riferimento a tragedie con il medesimo titolo di Eschilo e di Euripide, ambientate a Lemno⁷⁴. Aspasio nomina anche un *Filottete* di Teodette⁷⁵. In tutti i drammi viene dato spazio alla descrizione e ai lamenti di Filottete, per la terribile sofferenza fisica della cancrena derivata dal morso di una vipera; l'insopportabile fetore fu causa del suo abbandono da parte dei compagni di viaggio verso Troia; li trascorse nove anni prima del ritorno degli Achei, stretti dalla necessità di riportarlo a Troia con l'arco di Eracle.

Seguendo la descrizione dell'archeologo, osserviamo che la miniatura rappresenta la maschera di un personaggio stravolto dal dolore. Tale espressione è ottenuta attraverso una serie di elementi e di accorgimenti che secondo Bernabò Brea non sono quelli convenzionali dell'arte greca di questa età. L'archeologo nota che «nella modellazione non c'è un solo elemento di riposo, tutto è teso, contratto»⁷⁶ e osserva la mancanza di simmetria del viso, specie nelle gote: «Le differenze di trattamento, talvolta marcatissime, tra un lato e l'altro del volto sono evidentemente intese a creare un senso di disordine, che rispecchia l'interna agitazione dell'animo»⁷⁷. Mentre uno degli elementi convenzionali nelle maschere per esprimere dolore è solitamente la linea delle sopracciglia convergente verso il centro della fronte formando angoli acuti con la radice del naso, nel nostro caso «le sopracciglia, formate da una nervatura nettamente rilevata, si inflettono ad accento circonflesso e terminano sulla fronte con due volute contrapposte. Diversi sono peraltro il loro volume e la loro curvatura»⁷⁸. La fronte triangolare è protuberante e ha questa forma a causa dell'attaccatura dei capelli ed è solcata da rughe profonde. Le chiome sono abbastanza corte e spettinate, con una frangia costituita da due ciocche separate al centro. I capelli non ricoprono completamente le orecchie. L'asimmetria delle sopracciglia si riflette anche in quella degli occhi, con una diversa apertura delle due palpebre. Sono asimmetriche anche le borse sotto gli occhi «solcate da brevi rughe verticali, mentre brevi rughe, nettamente incise, solcano l'estremità esterna delle masse sopraccigliari»⁷⁹. Gli occhi s'infossano dietro a zigomi molto prominenti e aguzzi. Le guance sono magre, lateralmente solcate da rughe. I lati del naso sono solcati da asimmetriche rughe molto incise («Una ruga obliqua, profonda, rettilinea, corre fra il naso e l'angolo della bocca sul lato dr.; scende quasi verticale sul sin.»)⁸⁰. Anche l'apertura della bocca non è simmetrica, essendo contratta, con sottili labbra rugose, ben evidenziate. Il piccolo mento è contrassegnato da una fossetta e due rughe. Le gote appaiono ispide ai lati, per una corta barba incolta.

Mi sono dilungata sui dettagli molto espressivi della miniatura inv. 13556i attribuita a Filottete e selezionata per Efesto nel *Prometeo Incatenato* per il fatto che tale fisionomia appare del tutto appropriata al sofferito carattere del carpentiere titanico, almeno quanto lo è per Filottete secondo l'interpretazione di Bernabò Brea (a mio avviso accettabile): Efesto e Filottete sono entrambi due personaggi colpiti da un'intensa sofferenza fisica e morale. Peraltro tutti e due soggiornarono per lunghi anni a Lemno, un luogo significativo per il mito eschileo del *Prometeo Incatenato*, se qui Prometeo aveva rubato a Efesto la fiamma.

⁷⁴ I frammenti eschilei ed euripidei sul mito di Filottete sono raccolti da AVEZZÙ (1988) assieme a quelli di altri poeti non solo tragici. È compreso Accio.

⁷⁵ Aspasio. *Comm. in Eth. Nic.* VII.8, CAG 19,1, p. 133, 6-7 = T1 AVEZZÙ (1988), pp. 153-154.

⁷⁶ BERNABÒ BREA (1981), p. 312.

⁷⁷ IBIDEM.

⁷⁸ IBIDEM.

⁷⁹ IBIDEM.

⁸⁰ IBIDEM.



Fig. 9 – Mus. Eol. Inv. 13556i dalla Tomba 1725. Dimensioni: Lu. base cm. 7,5; La. 5,5; A. front. 7,4; A. ril. 4,9. Tav. VI, 3. La miniatura viene attribuita a Filottete da Bernabò Brea (1981), p. 312-13. Immagine tratta da BERNABÒ BREA - CAVALIER (2001), p. 34, fig. 5a.

3.2.4. PROMETEO: FIEREZZA E SOFFERENZA. L'ETÀ DEL TITANO

Prometeo, protagonista della tragedia e della trilogia, è una presenza muta fino al v. 88. Le sue prime parole non sono in trimetri, ma in versi lirici, con metri adatti a esprimere tutta la sua sofferenza⁸¹.

Il personaggio titanico rientra perfettamente nel carattere μεγαλοφυής⁸², nobile, fiero, capace di amare creature fragili come gli esseri umani, la cui vita dura un solo giorno (v. 253) e astuto. Tuttavia egli apre il suo discorso con grida di dolore rivolte alle dimensioni cosmiche della realtà primordiale per denunciare le sofferenze che sta subendo da chi è dio come lui.

Aesch. *Pr.* 88-92

ὦ δῖος αἰθήρ καὶ ταχύπτεροι πνοαί,
ποταμῶν τε πηγαί, ποντίων τε κυμάτων
ἀνήριθμον γέλασμα, παμμῆτορ τε γῆ,
καὶ τὸν πανόπτην κύκλον ἡλίου καλῶ.
ἴδεσθέ μ' οἶα πρὸς θεῶν πάσχω θεός.

O luminoso etere, o venti da le rapide ali,
o sorgenti de' fiumi, sorriso innumerevole delle acque del mare,
o terra di tutto madre; e te del sole occhio onniveggente, io qui invoco:
guardate che cosa soffro, io dio, da dèi [trad. VALGIMIGLI (1904)].

⁸¹ I metri lirici della tragedia sono stati studiati in modo sistematico da GRIFFITH (1977), pp. 19-67, il quale è portato da questa analisi alla conclusione che essi rivelino particolarità tali da farne escludere la paternità eschilea. A lui risponde PATTONI (1987), pp. 33-75, criticandone alcune interpretazioni e le conclusioni. Non interverrò su questo tema.

⁸² Accolgo la definizione di Dion. Long. *Subl.* 2.1 che ne parla come di una dote innata e sorgente di *hypsos*.

La sua fierezza poggia su almeno tre consapevolezze. La prima è di appartenere al più alto lignaggio nell'immortale stirpe titanica, essendo figlio di Giapeto⁸³ e di Themis (o Gaia)⁸⁴ che, nati da Urano, sono fratello e sorella di Crono, padre di Zeus. La seconda è il dono della preveggenza: Prometeo conosce il proprio destino e non indietreggia nemmeno davanti alle sofferenze presenti e minacciate da Zeus (vv. 1016-1053); conosce peraltro anche un segreto: come quest'ultimo corra il rischio di perdere il proprio potere; ma non lo rivelerà se non viene liberato (vv. 519-21, 757-770; 947-996). Prometeo sa che un giorno sarà sciolto dai ceppi e conosce il nome del suo liberatore che è destinato a nascere in un'epoca ancora lontana (vv. 511-13; 773-74). Nonostante tutto questo, il Titano soffre, ha paura, in alcuni momenti rabbia.

L'età del Titano

Il problema dell'età da attribuire a titani e dèi in una vicenda mitica è, in un certo senso, un falso problema, in quanto gli dèi greci nascono, crescono, ma non invecchiano, a differenza degli esseri umani. La loro 'età' potrebbe forse essere misurata in base a dei 'prima' e dei 'dopo' di alcuni fatti e, soprattutto, in riferimento alla successione al potere. Potremmo forse pensare, con Aristotele, che essi crescano fino ad aver raggiunto la loro 'natura' (φύσις)⁸⁵, che potremmo pensare coincida con la maturità di ciascuno. Nonostante questo indiscutibile principio, il problema dell'età degli dèi e degli eroi si pone quando è necessario raffigurarli iconograficamente o teatralmente. Le immagini greche dalla fine dell'età arcaica all'età ellenistica per lo più rappresentano Prometeo con capelli lunghi e barba nera che dona il fuoco ai satiri o è punito sul Caucaso in un'età matura indefinibile⁸⁶, ma ci sono eccezioni, che lo raffigurano con capelli e barba bianca:

1. Prometeo anziano porge il nartece ad alcuni satiri che accendono il fuoco della loro torcia su uno *stamnos* attico a figure rosse, di provenienza sconosciuta, attribuito al Pittore di Peleo, 440 a.C. Il reperto, appartenente a una collezione privata in Germania, venne venduto da Christie's a Londra e fu pubblicato nel 1994 per la prima volta da Gisler nel *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*⁸⁷.
2. Prometeo anziano forse con bastone sembra raffigurato assieme a Leda e ad Atena (nomi iscritti) su uno dei 6 frammenti della coppa del Pittore di Codro, datata 440-420 a.C. (Città del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco inv. 35082-5 e D 6550.1-2)⁸⁸.
3. Sul cratere a campana del Pittore di Nicia (Londra, British Museum 1898.7-16.6, fine V sec. a.C.) è raffigurata la premiazione del vincitore di una corsa con torce davanti a un altare. La didascalia della fotografia della pittura vascolare informa che si tratta di un cratere panatenaico a figure rosse, raffigurante una figura della Vittoria che vola verso il basso per consegnare al vincitore di una corsa con la torcia i nastri della vittoria. Il nome della tribù di appartenenza sembra riportata sulle fasce per capelli, in parte conservate: ANTIOX sembrerebbe indicare la tribù Antiochide⁸⁹. Un uomo anziano, con una corona, sembra identificabile con Prometeo⁹⁰. Il vaso è firmato sul piede del vaso dal ceramista *Nikias*, che segnala la sua appartenenza alla stessa tribù degli efebi vincitori. Neils e Viccei eliminano il riferimento mitologico e simbolico a Prometeo e ritengono

⁸³ Secondo Esiodo, Prometeo era figlio del Titano Giapeto e dell'Oceanina Climene, assieme a tre fratelli: Atlante, Menezio ed Epimeteo (*Theog.* 507-512).

⁸⁴ Eschilo fa una variante rispetto al mito esiodeo in *Pr.* 209-210, dove Prometeo presenta la propria madre con il doppio nome di 'Temide' o 'Gea' specificando che si tratta di più nomi di una stessa persona.

⁸⁵ Traggo questo principio di crescita dell'organismo da un contesto metaforico di Aristotele, *Poet.* 4 (1449a 9-15).

⁸⁶ VICCEI (2012-2013), pp. 217-252.

⁸⁷ GISLER (1994), VII, 1, p. 534 fig. 5 e VII.2, p. 421 nr. 5; VICCEI (2012-2013), pp. 226-227. Si veda la scheda BEAZLEY nr. 44062 <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/EE5D5874-022D-4F00-B713-FBCA3C4E4169>.

⁸⁸ Si vedano i riferimenti, sopra, nota 35, nr. 1.

⁸⁹ NEILS (1994), pp. 152-153 e (2014), pp. 81-82.

⁹⁰ WEBSTER (1967), p. 145; VALAVANIS (2004), p. 14, fig. 1.

che l'uomo anziano debba essere identificato con il giudice di gara nel momento in cui proclama il nome del vincitore⁹¹.

4. Un Prometeo anziano, in piedi, con i polsi legati, ferito, nudo solo con un mantello sulle spalle, ventre gonfio e grande fallo, in una scena che sembra richiamare il genere della ilarotragedia, è rappresentato sul cratere del Pittore di Konnakis (da Taranto, ora Malibù, The Paul Getty Museum 82.AE.15, 360-350 a.C.)⁹². In questo frangente, Prometeo scambia uno sguardo con un volatile che gli sta davanti (non è l'aquila).

Per Prometeo, la scelta è ricaduta su una maschera frammentaria, un reperto unico tra le miniature di Lipari. Questo esemplare, raffigurante un volto maschile maturo con capelli canuti, esprime una dualità: la nobile fierezza di un personaggio benevolo si fonde con una smorfia di sofferenza. Questa peculiare espressione, che non intacca la dignità del volto, esalta le caratteristiche del comportamento di Prometeo, il quale, in tutta la trama, consapevolmente affronta le sofferenze della punizione di Zeus senza cedere al suo ricatto, senza minimizzarne lo strazio.

Cito, a dimostrazione di questo, i versi tratti dal dialogo di Prometeo con le figlie di Oceano, appena arrivate su un carro alato presso la sua roccia remota della Scizia, nel Primo Episodio:

Aesch. *Pr.* 263-276

Προμηθεύς
 ἐλαφρὸν ὅστις πημάτων ἔξω πόδα
 ἔχει παραινεῖν νουθετεῖν τε τὸν κακῶς
 πράσσοντ' : ἐγὼ δὲ ταῦθ' ἅπαντ' ἠπιστάμην.
 ἐκὼν ἐκὼν ἤμαρτον, οὐκ ἀρνήσομαι:
 θνητοῖς ἀρήγων αὐτὸς ἠύρομην πόνους.
 οὐ μὴν τι ποινᾶς γ' ὀμόμην τοίαισί με
 κατισχναεῖσθαι πρὸς πέτραις πεδαρσίοις,
 τυχόντ' ἐρήμου τοῦδ' ἀγείτονος πάγου.
 καί μοι τὰ μὲν παρόντα μὴ δύρεσθ' ἄχρη,
 πέδοι δὲ βᾶσαι τὰς προσερχούσας τύχας
 ἀκούσαθ', ὡς μάθητε διὰ τέλους τὸ πᾶν.
 πίθεσθέ μοι πίθεσθε, συμπονήσατε
 τῷ νῦν μογοῦντι. ταῦτά τοι πλανωμένη
 πρὸς ἄλλοτ' ἄλλον πημονή προσιζάνει.

PROMETEO

Facile cosa è, per chi ha i piedi fuori de guai, dar consigli e ammonimenti a chi ne' guai c'è in mezzo. *Ma io tutte le conosco queste sofferenze. Io vollen io vollen peccare; non lo negherò.* Per dare aiuto a' mortali io da me stesso mi procacciai male. Benché, veramente, non avrei creduto che sarei stato straziato proprio da siffatti supplizi, su rocce aeree, né che sarei capitato in questa lontana rupe deserta. È inutile per tanto che compiangiate i miei dolori presenti; e piuttosto calate giù a terra, e ascoltate quali altre vicende mi sovrastino; affinché tutto sappiate, fino alla fine. Obbeditemi, obbedite; compatite a chi ora soffre; perché, ciecamente errando, ora da uno ora da un altro siedesi la sventura. [trad. VALGIMIGLI (1904), vv. 279-298, pp. 177-179].

⁹¹ NEILS (2014), pp. 81-82 e VICCEI (2012-2013), p. 241 n. 125.

⁹² VICCEI (2012-2013), p. 247.



Fig. 10 – Mus. Eol. inv. 9294 (inizi III sec. a.C.). Dimensioni: 5,5 x 6 cm, con una larghezza della base originaria stimata intorno ai 7,4 cm e un'altezza del rilievo attuale di 3,7 cm. La miniatura è attribuita al *pappos protos* della commedia da BERNABÒ BREA (1981) p. 146 nr. 2. Immagine tratta da IBIDEM, tav. XXII.1.

Questo frammento si segnala per la preziosità artistica, che differenzia il reperto dagli altri quattro che derivano dallo stesso prototipo⁹³. Le cinque miniature risalgono ad almeno tre diverse fasi di cottura delle matrici derivanti da un unico prototipo, tuttavia nessuna delle cinque maschere è identica all'altra⁹⁴. Segnalo che si tratta di un ritrovamento sporadico della Trincea XXIX che proviene dalla stessa matrice del frammento inv. 11235 [BERNABÒ BREA (1981), p. 146 nr. 4], e dallo stesso prototipo di inv. 9721 (che tra poco descriverò in riferimento alla maschera di Oceano).

Bernabò Brea sottolineò l'eccezionalità della sua policromia ben conservata. Abbiamo l'intera area del volto, dalla fronte alla bocca, mantenendo una porzione significativa del margine laterale destro. Il lato sinistro e le parti superiori, come la sommità del capo, il mento e la barba, sono andati perduti. La modellazione del volto fa risaltare dettagli come le rughe all'angolo esterno degli occhi e l'asimmetria delle palpebre. Il colore dell'incarnato presenta una tonalità di rosso violaceo intenso. È riconoscibile il colore degli occhi, con il bianco del bulbo oculare e il nero della pupilla incavata, che conferiscono al volto un'espressione forte, che appare sia benevola che sofferente. I capelli, la barba, i baffi sottili e le sopracciglia sono di colore bianco. Le sopracciglia si uniscono alla radice del naso⁹⁵.

La raffigurazione, caratterizzata da una resa realistica ed espressiva, propone un volto nobile. I tratti somatici mostrano una regolarità asimmetrica, definita da un ovale allungato e da un profilo nasale rettilineo di tipo 'greco', appena interrotto da una lieve gibbosità. Esprime un temperamento forte e passionale (denotato dal colore acceso della cute) e sofferente (si osservi il sopracciglio sinistro più obliquo e il cedimento della palpebra inferiore sinistra, con un posizionamento della pupilla non perfettamente simmetrico, che crea un leggero strabismo e l'effetto complessivo di esprimere due livelli diversi di sofferenza). La barba sembra mostrare un pelo mosso, ma non riccio e l'attaccatura dei capelli, conservata sul lato destro, suggerisce che la capigliatura fosse di una certa ampiezza e pettinata. Non-

⁹³ BERNABÒ BREA (1981), p. 146 nr. 2.

⁹⁴ BERNABÒ BREA (1981), pp. 146-147; MATELLI (2025a), pp. 36-45.

⁹⁵ BERNABÒ BREA (1981), p. 146 nr. 2.

stante Bernabò Brea la presenti all'interno del gruppo delle maschere comiche del *Pappos Protos*, la fisionomia della maschera sembra esprimere un volto tragico e come tale l'ho senza dubbi considerato⁹⁶.

Le precise descrizioni delle miniature da parte di Bernabò Brea permettono di riconoscere un fenomeno artigianale di grande interesse e che mi è stato utile nell'immaginare di dare una capigliatura bruna anziché bianca a questa maschera destinata a Prometeo: infatti si può osservare che nel sistema delle terrecotte liparesi, una medesima matrice poteva dare il volto a personaggi anche differenti, se venivano cambiate alcune connotazioni accessorie⁹⁷. Ad esempio, la maschera del 'satirello senza barba' rappresentato dalla miniatura Mus. Eol. Inv. 3074⁹⁸ venne creata dalla stessa matrice di due maschere riconosciute come dell'*agroikos* (Mus. Eol. inv.12970; 12518, 3406; 3364; e altri frammenti)⁹⁹: tutte queste miniature sarebbero derivate dalla stessa matrice, con l'aggiunta di piccole corna per il satirello.

Cambiare il colore dei capelli o alcuni particolari non essenziali alla maschera poteva e ancora può permettere un utilizzo differenziato della stessa matrice.

3.3. GLI ALTRI PERSONAGGI: OCEANO. OCEANINE, IÒ, ERMES

3.3.1. OCEANO: IL CONSIGLIERE AMBIGUO E LA FAMILIARITÀ

Il Titano Oceano compare in scena al v. 284 della tragedia, in una modalità straordinaria, in groppa a un grifone alato che conduce senza redini, con il semplice pensiero (vv. 294-97), per un dialogo con Prometeo, uscendo di scena al v. 396. C'è una interessante continuità tra gli anapesti delle figlie Oceanine, che giunte prima del padre presso Prometeo, dichiarano di accettare l'invito del Titano a scendere dal loro carro alato (vv. 277-283) e gli anapesti con cui prende parola Oceano (vv. 284-97)¹⁰⁰, a cui segue un dialogo in trimetri con il nipote Prometeo. Le Oceanine, appena arrivano al cospetto di Prometeo, dichiarano di aver ottenuto a fatica dal padre Oceano il permesso di arrivare fino a lui (vv. 128-131).

Chi è Oceano, che compare nel primo episodio del *Prometeo Incatenato*? Che intento drammaturgico ha nell'economia della tragedia il suo intervento nel primo episodio? Non è facile interpretare il carattere di Oceano. Egli compare sul suo grifone volante con l'apparente intenzione di condividere la sofferenza del nipote (il verbo è συναλγῶ al v. 288), in quanto sono della stessa stirpe (ξυγγενές, v. 289), ma Prometeo lo accoglie con tono sarcastico chiedendo allo zio se sia venuto per essere 'spettatore' delle sue amare pene e della sua umiliazione (vv. 298-306). Oceano dichiara subito che il suo proposito è dare consigli al nipote (παραινέσαι γέ σοι / θέλω, vv. 307-308), e difatti lo fa esortandolo a «conoscere se stesso (γίγνωσκε σαυτόν, v. 309) e di adeguarsi alle nuove forme di comportamento (μεθάρμοσαι τρόπους / νέους, vv. 309-310)». Lo invita a rinunciare alla propria collera, a cercare una via di fuga, a moderare il linguaggio. Subito dopo arriva a proporsi come suo 'maestro', un termine forte che Valgimigli attenua nella sua traduzione, ma che è presente nel testo greco:

Aesch. *Pr.* 322-24
 οὔκουν ἔμοιγε χρώμενος διδασκάλῳ
 πρὸς κέντρα κῶλον ἐκτενεῖς, ὁρῶν ὅτι
 τραχὺς μόναρχος οὐδ' ὑπεύθυνος κρατεῖ.

⁹⁶ Sull'espressione tragica della maschera, si veda MATELLI 2025a, pp. 38-57.

⁹⁷ Si vedano le opinioni di SCHWARZMAIER (2011), pp. 30-49 e di ISMAELLI (2014), pp. 3-4.

⁹⁸ BERNABÒ BREA (1981), p. 128, H5.

⁹⁹ BERNABÒ BREA (1981), p. 182-183, nr. 28, 29, 30a-e.

¹⁰⁰ L'interpretazione degli anapesti della tragedia è oggetto di grande dibattito. Essi sono recitativi e per nulla eschilei per GRIFFITH (1977), pp. 68-75, mentre per PATTONI (1987), pp. 91-96 essi potrebbero essere anche lirici ed eschilei.

Se dunque vorrai mettere in pratica i miei consigli,
 tu non recalcitrerai più contro lo sprone, vedendo che
 un monarca rigido governa e non avezzo a render conto a nessuno.
 [trad. VALGIMIGLI (1904), vv. 338-40]

Poco dopo seguono versi particolarmente ambigui che per la critica rendono difficile conciliare il personaggio con il suo ruolo nella tragedia e con la sua figura mitologica (nota al pubblico).

Pattoni osserva che le ragioni della presa di distanza di Prometeo nei confronti di Oceano sono espresse nel v. 331, il cui testo appare problematico per la concomitanza di due difficoltà.

Presento i versi nella versione di Valgimigli, che nella nostra resa scenica erano stati pronunciati da Prometeo con tono marcatamente ironico (per cercare di superare una evidente ‘incoerenza’):

Aesch. *Pr.* 330-334
 ζηλῶ σ' ὀθούνεκ' ἐκτὸς αἰτίας κυρεῖς
 τούτων μετασχεῖν καὶ τετολμηκῶς ἐμοί.
 καὶ νῦν ἕασον μηδέ σοι μελησάτω.
 πάντως γὰρ οὐ πείσεις νιν: οὐ γὰρ εὐπιθής.
 πάπταινε δ' αὐτὸς μή τι πημανθῆς ὁδῶ.

Ti invidio, perché sei esente da colpa, pur avendo osato prendere parte alle mie sventure. Ma ora desisti e non preoccuparti per me: non lo persuaderai, perché non è facile da convincere. Bada piuttosto che non ti capiti qualche guaio durante il viaggio.
 [VALGIMIGLI (1904), vv. 346-350]

L'ironia dell'interpretazione sembra necessaria per il fatto che, presi alla lettera, questi versi ‘non tornano’. Nel v. 234 Prometeo aveva affermato di essere stato l'unico a proteggere il genere umano e, secondo Pattoni, il pubblico dell'epoca era consapevole che, secondo le leggende, il Titano Oceano non aveva mai partecipato a rivolte o atti di guerra. Tale aspetto del suo carattere è già attestato nell'*Iliade* (20.7), dove vien detto che Oceano fu l'unico dio assente alla chiamata alle armi di Zeus durante la titanomachia¹⁰¹.

Se non si coglie un'intenzione ironica, il senso di questi versi risulta così problematico da aver indotto l'editore MURRAY (1955) a mettere tra *crucis* il v. 331, e altri critici a emendare il testo. Ne rende conto Pattoni¹⁰², secondo la quale i versi non farebbero riferimento all'invidia di Prometeo per il mancato biasimo da parte di Zeus, ma all'invidia di Prometeo per il fatto che lo zio era estraneo a qualsiasi accusa, lui che non aveva mai avuto il coraggio di condividere nulla con lui. Per questa interpretazione, Pattoni accoglie precedenti proposte di emendamenti che portano a leggere così i primi due versi:

Aesch. *Pr.* 330-331
 ζηλῶ σ' ὀθούνεκ' ἐκτὸς αἰτίας κυρεῖς
 πάντων μετασχεῖν οὐ τετολμηκῶς ἐμοί.

t'invidio per il fatto di essere fuori da ogni accusa,
 tu che non hai avuto il coraggio di condividere con me tutto quanto¹⁰³.

Se fossero così, tali versi richiederebbero di essere pronunciati con grave amarezza, al posto dell'ironia.

Il dialogo si conclude con Prometeo che invita Oceano a tornarsene a casa, dato il contrasto delle loro idee. Oceano gli risponde con una battuta che lo fa apparire goffo e in un

¹⁰¹ Si veda il bel resoconto di questa tradizione su Oceano mai belligerante in PATTONI (2008), pp. 32-33.

¹⁰² PATTONI (2008), pp. 34-35, la quale considera sia le interpretazioni antiche riportate negli scolii (Aesch. *Schol. Pr.* 330a-d e 331), sia filologiche contemporanee.

¹⁰³ PATTONI (2008), p. 36.

certo senso ridicolo, dicendo che si stava proprio pensando anche lui di andar via, dato che il grifone aveva già aperto le ali volendo tornare nella sua stalla (vv. 392-396), come ben osserva Griffith¹⁰⁴.

Per rispondere alla domanda iniziale sulla funzione drammaturgica di Oceano e del suo confronto con Prometeo, potremmo considerare che egli arrivi come emissario – diretto o indiretto – di Zeus. Egli si aggiunge così alla schiera dei messaggeri divini (come *Kratos*, *Bia* ed *Efesto* nel prologo, ed *Ermes* nell'esodo) inviati per piegare il Titano. Oceano si presenta con una 'maschera' di familiarità e benevolenza, senza però celare l'intento di persuadere Prometeo a cambiare idea, a cedere e a riconciliarsi con il re degli dèi. Le sue esortazioni alla diplomazia e al compromesso producono, tuttavia, l'effetto contrario. Drammaturgicamente, l'incontro con lo zio non fa che rafforzare la determinazione e al tempo stesso l'incrollabile *solitudine* del ribelle Prometeo.

Con queste considerazioni, la scelta della maschera è stata ispirata dall'idea di restituire visivamente la prossimità familiare tra questi due personaggi titanici, che rende ancora più tragico il loro contrasto.

Sono stata aiutata dalla presenza di una miniatura dello stesso prototipo di quella scelta per il volto di Prometeo. In particolare, essa è prodotta dalla matrice al 'secondo stadio' dello stesso prototipo: si tratta della maschera Mus. Eol. inv. 9721 proveniente da un ritrovamento sporadico dello scavo XXIX. Essa mostra una fortissima somiglianza con Mus. Eol. inv. 9294 (vedi sopra, *Prometeo*), senza essere identica, anzi con significative variazioni.



Fig. 11 – Mus. Eol. Inv. 9721, rinvenimento sporadico dello scavo XXIX. Dimensioni: 7,5 cm (lunghezza base originaria), 4,8 cm (larghezza), 4,2 cm (altezza rispetto al piano di base), 7,2 cm (altezza frontale). La miniatura è attribuita al *pappos protos* della commedia da BERNABÒ BREA (1981), p. 146 nr. 1. Foto di Francesco Stilo. Riproduzione su concessione della ©Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e I.S. - Parco Archeologico delle Isole Eolie, Museo Luigi Bernabò Brea – Lipari.

Bernabò Brea la descrive come una maschera «di notevole finezza»; il colorito, perfettamente conservato, è di un roseo giallastro, più chiaro rispetto al colore della maschera scelta per Prometeo (più rossastra)¹⁰⁵.

¹⁰⁴ GRIFFITH (1983), p. 155, commento *ad loc.*

¹⁰⁵ BERNABÒ BREA (1981), p. 146 nr. 1.

Questo esemplare, che esprime nobiltà, condivide con l'inv. 9294 la forma ovale del volto. Presenta un naso rettilineo ma, a differenza dell'altro, privo di gobba. I sopraccigli aggrottati denotano preoccupazione, mentre la capigliatura e la barba sono di colore bianco. La fronte appare meno ampia. Il labbro superiore, delineato dalla linea dei baffi, è leggermente più arcuato e la mandibola inferiore è lievemente arretrata, come a suggerire un personaggio in procinto di parlare. La barba sembra essere di tipo arricciato. Il suo stato di conservazione non permette di identificare l'attacco laterale della capigliatura, ma la parte superiore della testa suggerisce capelli molto corti, quasi rasati. Gli zigomi marcati evidenziano due linee oblique convergenti. Si nota, inoltre, una marcata asimmetria delle due linee sopraccigliari, con un cedimento di quello sinistro (per chi guarda), così come della palpebra e del bulbo oculare, che conferisce alla maschera un leggero strabismo. Nel complesso, l'espressione che ne emerge suggerisce un personaggio più anziano rispetto al tipo scelto per Prometeo.

3.3.2. OCEANINE: IL CORO DI GIOVANI NINFE

Nella trama del *Prometeo Incatenato*, le Oceanine, figlie di Oceano, rappresentano un gruppo di dodici fanciulle¹⁰⁶ che compongono il Coro, il quale è protagonista delle sezioni liriche che separano gli episodi (Parodo dialogico e tre Stasimi) e al tempo stesso assolvono anche il ruolo di 'personaggio' dialogando con Prometeo negli Episodi (a parte il Primo Episodio dove compare il padre Oceano)¹⁰⁷ e nell'Esodo; la corifea è l'unico personaggio interlocutore di Prometeo nel Primo e Secondo Episodio. Nel sistema recitativo antico, anche i personaggi femminili erano interpretati solo da uomini. Esse sembrano essere molto giovani e parlano con fanciullesca freschezza, esprimendo empatia, forte curiosità, e talora benevoli rimproveri. Che siano giovani fanciulle, fa sospettare il non facile 'permesso' che hanno dovuto richiedere al padre per potersi allontanare e raggiungere Prometeo, richiamate dal fragore del ferro usato da Efesto per incatenare Prometeo, penetrato fino ai loro antri profondi. Raccontano di essere partite subito, senza neanche i calzari ai piedi, su un carro alato.

Le fanciulle arrivano in volo (Prometeo avverte innanzitutto una strana fragranza e uno sbatter d'ali come fossero d'uccelli) ma gli interpreti sono in dubbio se fossero tutte su un unico carro o ciascuna avesse un proprio cocchio alato (ma sembra impossibile, dato che erano dodici!)¹⁰⁸.

Così le Oceanine si rivolgono per la prima volta a Prometeo, intimorito:

Aesch. *Pr.* 128-135

Χορός

μηδὲν φοβηθῆς: φιλία

γὰρ ἄδε τάξις πτερύγων

θοαῖς ἀμίλλαις προσέβα

τόνδε πάγον, πατρώας

μόγισ παρειποῦσα φρένας.

κραιπνοφόροι δέ μ' ἔπεμψαν αὔραι:

κτύπου γὰρ ἀχὼ χάλυβος

διήξεν ἄντρων μυχόν, ἐκ

δ' ἔπληξέ μου τὰν θεμερῶπιν αἰδῶ:

σύθην δ' ἀπέδιλος ὄχω πτερωτῶ.

CORO

Non temere; amica

è questa schiera che con agile gara di ali

giunse su questa rupe,

¹⁰⁶ Dodici sembra essere stato il numero dei componenti del coro tragico in Eschilo, accresciuto a quindici da parte di Sofocle, DI BENEDETTO - MEDDA (1997), p. 233 e n. 1.

¹⁰⁷ GRIFFITH (1977), p. 143 e (1983), pp. 138 e 140 ritiene che esse fossero assenti durante il Primo Episodio, dato che manca un intervento della Corifea e non c'è alcun riferimento a loro nell'Episodio in cui compare il padre.

¹⁰⁸ Si vedano le osservazioni di GRIFFITH (1983), pp. 113, 115.

a pena persuaso l'animo del padre.
 Qui mi spinsero i venti, portatori celeri;
 poiché l'eco de' ferrei colpi penetrò
 nel profondo de' miei antri,
 e scosse via da me il mio timoroso pudore.
 E mi affrettai, senza calzari, sopra un alato cocchio.
 [trad. VALGIMIGLI (1904), vv. 130-140]

Tra i reperti di Lipari ci sono varie maschere femminili, che Bernabò Brea ha classificato facendosi guidare dalle descrizioni e distinzioni dell'*Onomasticon* di Polluce (4.150-154)¹⁰⁹. La scelta è caduta su una maschera di fanciulla (Mus. Eol. inv. 12519) all'interno di un gruppo di miniature molto frammentarie, selezionandone una sufficientemente integra da delineare un volto e una capigliatura adatti alle giovani Oceanine.



Fig. 12 – Mus. Eol. inv. 12519. Maschera della *kore*, proviene dalla necropoli della contrada Ficogrande di Stromboli, emersa negli scavi del 1976. Dimensioni: lunghezza base cm. 7,5; larghezza originaria 7,2; larghezza attuale cm. 5,6; altezza rilevata: 5,3; altezza frontale 6,6. Foto di Maria Clara Martinelli. Riproduzione su concessione della ©Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e I.S. - Parco Archeologico delle Isole Eolie, Museo Luigi Bernabò Brea – Lipari.

Sulla base di Polluce, Bernabò Brea identifica questo volto con quello della *kore* (*Onom.* 4.152) della *Commedia Nuova*, caratterizzata da una scriminatura centrale dei capelli, sopracciglia scure e dritte, carnagione molto pallida. A suo giudizio questa mascheretta attiene al prototipo della ragazza 'per bene', corrispondente alla figura maschile del *panchrestos*, il 'ragazzo per bene'¹¹⁰.

Il reperto è così descritto da Bernabò Brea:

Mascheretta ricomposta da 8 frammenti e mancante solo delle chiome sul lato dr. del volto, che è ovale, allungato, con sopracciglia diritte convergenti verso la radice del naso. Occhi obliqui seguenti l'inclinazione delle sopracciglia, in cui l'iride è indicata da scodellotta; bocca notevolmente aperta. Conserva bene il colore biancastro sul volto e bruno rossiccio, opaco, nelle chiome¹¹¹.

¹⁰⁹ BERNABÒ BREA (1981), pp. 208-234.

¹¹⁰ BERNABÒ BREA (1981), pp. 216-217.

¹¹¹ BERNABÒ BREA (1981), p. 216.

Questo genere di figura femminile si distingue in particolare per il volume dei capelli, lunghi e fluenti, e per la riga centrale che parte dall'attaccatura:

I capelli, sempre con ben marcata discriminazione mediana, compaiono, nei diversi esemplari conosciuti, talvolta più lisci, più tirati, altre volte formano masse più voluminose, più rigonfie. Di questo ultimo tipo è uno splendido esemplare, una mascheretta quasi completa rinvenuta recentemente a Stromboli, che si aggiunge ad altri due esemplari più frammentari da maggior tempo entrati nelle collezioni del Museo Eoliano¹¹².

È sembrato che tali fattezze potessero corrispondere al tipo di fanciulla adolescente rappresentata dalle Oceanine.

3.3.3. IÒ: LA FANCIULLA CORNIGERA IN FUGA

Nella tragedia eschilea Iò raggiunge la rupe scitica in un impeto di fuga. Concupita da Zeus, per la gelosia di Era è trasformata prima in giovenca¹¹³, poi assillata da Argo e di seguito, dopo la morte di questo, tormentata da un tafano, che non le dà tregua. Il personaggio di Iò è funzionale alla trama della trilogia: al termine del suo peregrinare, a seguito di un 'tocco' di Zeus, è destinata a diventare madre di Epafo¹¹⁴ e, tredici generazioni dopo, capostipite dell'eroe Eracle che, generato da Zeus e Alcmena, libererà Prometeo¹¹⁵. Questa sorte viene vaticinata proprio da Prometeo¹¹⁶. Dunque, Iò non è un personaggio secondario, ma un perno narrativo cruciale; il suo peregrinare disperato funge da vivente profezia che connette la ribellione del Titano al futuro avvento di un nuovo ordine ed è funzionale agli equilibri della drammaturgia. La fuggitiva introduce inoltre un elemento di movimento e di *pathos* che contrasta con la statica sofferenza del Titano.

Il mito epico di Iò aveva antiche origini argive ed era precedente a Eschilo¹¹⁷. La sua leggenda aveva sempre parlato di lei come di una donna tramutata in vacca (lo dimostrano inequivocabilmente le iconografie)¹¹⁸. Nelle *Supplici*, il suo mito viene evocato nei dialoghi: il personaggio non compare però sulla scena. In uno scambio di battute tra il sovrano e il coro, è detto che «la dea argiva mutò Iò in giovenca» (βοῦν τὴν γυναικ' ἔθηκεν Ἀργεῖα θεός, *Suppl.* 299) e di come Zeus si fosse unito a lei tramutandosi in un «toro focoso» (εὐκραιρος βοῦς, *Suppl.* 300); il Coro descrive la visione di una bestia metà umana e metà giovenca (βοτὸν ἔσορῶντες δυσχερὲς μειζόμβροτον, / τὰν μὲν βοός, τὰν δ' αὖ γυναικός, *Suppl.* 568-570), come nel *Prometeo incatenato*. Diversa sembra essere stata la tradizione esiodea¹¹⁹. Il dialogo delle *Supplici*, senza presentare Iò, sottolinea la brutalità della violenza subita dalla giovane fanciulla, fornendo una giustificazione mitica per la disperazione e per il rifiuto del matrimonio da parte delle Danaidi, che sono sue discendenti. Siamo verosimilmente nel 463 a.C.

Nel *Prometeo Incatenato*, il carattere e l'aspetto fisico di Iò sono delineati con chiarezza nei dialoghi: Iò è un personaggio che compare nel Terzo Episodio e il testo presenta un indizio chiaro del suo aspetto in questa tragedia: essa parla di se stessa come «una vergine dalle corna di giovenca (κλύεις φθέγμα τὰς βούκερω παρθένου;)», e questa è una didascalia sicura di come il poeta la fece apparire in scena¹²⁰. Qui però (a differenza che nelle *Supplici*) c'è un'allusione, ma non si dice il nome di chi avesse tramutato Iò in giovenca e

¹¹² IBIDEM.

¹¹³ Aesch. *Suppl.* 291-310, cfr. *Pr.* 640-686.

¹¹⁴ Aesch. *Suppl.* 45-48 e 315, cfr. *Pr.* 850-852.

¹¹⁵ Aesch. *Suppl.* 311-323, cfr. *Pr.* 705-741 e 772-869.

¹¹⁶ Vedi sopra nota 34.

¹¹⁷ YALOURIS (1986), pp. 3-4.

¹¹⁸ YALOURIS (1986) e (1990).

¹¹⁹ La leggenda che fosse stato Zeus a tramutare Iò in giovenca appartiene alla tradizione di scuola esiodea, si veda Hes. fr. 187 RZACH (1958) = fr. 124 MERKELBACH-WEST (1967).

¹²⁰ Aesch. *Pr.* 588-589; VALGIMIGLI (1904), vv. 610-611.

nemmeno che fu Hermes a uccidere Argo per ordine di Zeus. La fanciulla descrive così la sua metamorfosi:

Aesch. *Pr.* 673-682

εὐθὺς δὲ μορφή καὶ φρένες διάστροφοι
ἦσαν, κεραστὶς δ', ὡς ὀράτ', ὄξυστόμῳ
μύωπι χρισθεῖσ' ἔμμανεῖ σκιρτήματι
ἦσσαν πρὸς εὐποτόν τε Κερχνείας ῥέος
Λέρνης τε κρήνην :
βουκόλος δὲ γηγενῆς
ἄκρατος ὀργὴν Ἄργος ὠμάρτει, πυκνοῖς
ὄσσοις δεδορκῶς τοὺς ἐμούς κατα στίβους.
ἀπροσδόκητος δ' αὐτὸν ἀφνίδιος μόρος
τοῦ ζῆν ἀπεστέρησεν. οἰστροπλήξ δ' ἐγὼ
μάστιγι θείᾳ γῆν πρὸ γῆς ἐλαύνομαι.

Subito allora forma e mente mi si sconvolsero,
e *cornuta così come mi vedete*, e da un tafano
d'acuta bocca assillata, a sbalzi forsennati io corsi
corsi, fino al dolce rivo di Kercneia, e alla fonte di
Lerna; e mi seguiva Argo, il bifolco nato dalla terra,
tutto pieno del suo zelo, guatando coi numerosi occhi
dietro le mie orme. Quand'ecco che costui un destino
inaspettato e improvviso lo privò della vita;
e io assillata e percossa dal divino flagello,
mi spingo via di terra in terra. [trad. VALGIMIGLI (1904), vv. 700-09].

Un accenno all'aspetto bovino di Iò è contenuto anche nella profezia che Prometeo le dà in riferimento al suo errare, quando le rivela che, per aver attraversato in corsa lo stretto nella zona della palude Meotica con la sua forma di giovenca (*bos*), questo prenderà nome di 'Bosforo'.

Aesch. *Pr.* 733-735

ἔσται δὲ θνητοῖς εἰσαεὶ λόγος μέγας
τῆς σῆς πορείας, Βόσπορος δ' ἐπώνυμος
κεκλήσεται.

... e da allora tra i mortali si farà sempre un gran
parlare del tuo tragitto; e perciò quello stretto sarà
chiamato Bosforo [trad. VALGIMIGLI (1904), vv. 658-60].

Immaginiamo, dunque, per l'attore che impersonava Iò (il medesimo che nel Prologo era *Kratos* oppure Efesto), una veste e una maschera femminili, con corna bovine. Difficilmente avrebbe potuto comparire in scena un animale a quattro zampe come Iò veniva rappresentata nelle iconografie vascolari fino al 450.

Dopo i fondamentali contributi di Hoppin e Yalouris¹²¹, Cataldo e Vacca hanno offerto un interessante quadro delle rappresentazioni vascolari dal 545-530 al 460 a.C. in cui viene raffigurato Argo 'dai molteplici occhi' nel momento in cui viene ucciso da Hermes, in presenza di Iò nella sua forma bovina, per lo più vicina a Zeus assiso¹²². Essi analizzano nei dettagli come in tre pitture vascolari venga raffigurata la mano di Zeus che tocca Iò, probabilmente seguendo il filone mitologico esiodeo per cui era stato lui a tramutarla in giovenca per salvarla dalla gelosia di Era, in una rappresentazione che condensava in una unica scena due momenti-

¹²¹ Il primo a porre attenzione all'evoluzione dell'iconografia di Iò ed Argo in relazione alla data del *Prometeo Incatenato* fu HOPPIN (1901) [considerato da VALGIMIGLI (1904), pp. 378-379], a cui fa seguito YALOURIS (1986) e (1990).

¹²² CATALDO - VACCA (2021), pp. 21-25, figg. 1-4.

chiave del mito di Iò: la sua trasformazione in forma bovina da parte di Zeus e l'uccisione di Argo ad opera di Hermes¹²³.

A partire dalla metà del V sec. a.C., ci fu una svolta eclatante nelle raffigurazioni di questo mito: da un certo momento in poi le pitture vascolari raffigurano Iò pressoché sempre *come una fanciulla con il capo dotato di corna e orecchie bovine*, non più con la forma di una giovenca. Tra questi reperti, un cratere a campana attico a figure rosse, rinvenuto a Ruvo di Puglia, datato tra il 450 e il 440 a.C., presenta Iò come *fanciulla con le corna* anziché nella sua tradizionale forma di giovenca¹²⁴. L'opera, attribuita alla Cerchia di Polignoto, rappresenta la fanciulla in evidente movimento, con un peplo drappeggiato e i capelli mossi dal vento per accentuare l'idea della corsa, mentre la scena principale sul vaso illustra Hermes che, armato di spada, si appresta a uccidere Argo. Quest'ultimo è rappresentato con un corpo parzialmente coperto da una pelle animale punteggiata, sei occhi e un viso bifronte: un volto barbato è rivolto verso Hermes, mentre l'altro, sbarbato, verso Iò.

Secondo Cataldo e Vacca, l'improvvisa e pressoché definitiva 'morte iconografica' dell'immagine bovina di Iò fu assai verosimilmente suscitata dalla messa in scena o dalla circolazione di un testo teatrale. Ipotizzano il *Prometeo Incatenato*, le *Supplici* di Eschilo, o l'*Inaco* sofocleo: «È proprio in questo lasso cronologico, infatti, tra il 450 e il 430 a.C., che si consuma uno scarto iconografico molto evidente, decisivo per l'iconografia successiva del mito»¹²⁵. Osservo però che, nelle *Supplici*, Iò non compare mai, anche se viene descritta prima nella sua *metamorfosi bovina*, poi come *essere 'ibrido', metà giovenca e metà donna*¹²⁶, esattamente come la giovenca dal volto umano cornigero sulla *oinochoe* lucana a figure rosse del Pittore di Pisticci-Amykos nel *Museum of Fine Arts Boston*, inv. 00.366, del 440-430 a.C.¹²⁷. Ma certamente nel *Prometeo Incatenato* Iò apparve in scena come *personaggio con un corpo femminile dotato di corna e orecchie bovine*. I frammenti papiracei e le testimonianze frammentarie dell'*Inaco* di Sofocle¹²⁸ [un probabile dramma prosatirico che potrebbe essere stato rappresentato alle Lenee dopo il 430 a.C., secondo CARRARA (2012)]¹²⁹ restituiscono il testo in cui il padre narra la metamorfosi della figlia con fattezze bovine e solo su questa base si può ipotizzare che, se ella compariva poi in scena, si presentasse come una fanciulla cornigera, cioè con fattezze simili a quelle del personaggio eschileo¹³⁰. Pavese vede un riferimento a una scena di questo dramma sofocleo (che a suo giudizio è satiresco)¹³¹ nella raffigurazione di Zeus con una corona d'edera, nudo con un solo *himation* sulle braccia che insegue e 'tocca' con una mano la spalla di Iò, elegantemente vestita con tunica decorata e un mantello, con corna e orecchie bovine, raffigurata su una *pelike* attica a figure rosse, del 450-440 a.C.¹³², tuttavia Cataldo e Vacca escludono questa ipotesi¹³³.

Presento qualche altra raffigurazione vascolare di Iò cornigera, con il semplice scopo di osservare come il personaggio venisse caratterizzato iconograficamente a partire dalla seconda metà del V sec. a.C. in vari episodi mitici, probabilmente come conseguenza di uno spettacolo di grande effetto, che creò un immaginario memorabile.

¹²³ CATALDO - VACCA (2021), pp. 29-31.

¹²⁴ Cratere attico a figure rosse, Genova, Museo Civico di Archeologia Ligure, inv. 1145; CATALDO - VACCA (2021), pp. 4-5, fig. 5; YALOURIS (1990), vol. V.1, p. 667, nr. 34.

¹²⁵ CATALDO - VACCA (2021), p. 7.

¹²⁶ Aesch. *Suppl.* 306-311 e 568-570.

¹²⁷ YALOURIS (1986), pp.10-12, fig. 7 nr. 13. La particolarissima raffigurazione di Iò come 'giovenca dal volto umano' sull'*oinochoe* Boston, inv. 00.366 è visibile al link del Museum di Fine Arts di Boston, <https://collections.mfa.org/objects/154187>.

¹²⁸ Soph. Ἰνάχος, fr. 269a-295a, pp. 247-267, *TrGF* 4.

¹²⁹ CARRARA (2012).

¹³⁰ Pensa giustamente così DALE (1960), pp. 194-195.

¹³¹ PAVESE (1967), pp. 36-38.

¹³² *Pelike* attica a figure rosse Collezione Spinelli nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. SP2041, YALOURIS (1990), p. 448, nr. 62 e CATALDO - VACCA (2021), pp. 5-6 figg. 6a-6b. BEAZLEY nr. 214840.

¹³³ CATALDO - VACCA (2021), pp. 5-6.

Si osservi la sua raffigurazione su uno *skyphos* 'attico', circa del 450-430 a.C., conservato a Palermo (fig. 13)¹³⁴. Iò è raffigurata come una fanciulla vestita con un peplo, con un volto femminile connotato da orecchie e corna di vacca, intenta a fuggire verso destra, con le braccia aperte; dall'altra parte Ermes, senza barba, vestito con una clamide, un petaso, e il caduceo corre verso di lei, con un braccio teso.



Fig. 13 – *Skyphos* attico inv. 178, Palermo, Palazzo Branciforte. Sicily Art and Culture, Society Strumentale della Fondazione Sicilia. Lato A: Iò con aspetto cornigero. Foto di GSTUDIO ADV Srl.

Iò raffigurata con le caratteristiche della fanciulla cornigera compare anche nei decenni successivi.

Segnalo la sua rappresentazione su una *oinochoe* attica a figure rosse (circa 415 a.C.) conservata a Berlino¹³⁵: Iò, a destra, è raffigurata seduta, con due piccole corna e coronata di edera; la capigliatura copre le orecchie; verso di lei si volge Argo seduto su una roccia, nudo, con un *himation* intorno al braccio, con la clava nella mano sinistra; gli manca in questo caso la tradizionale connotazione dei molteplici occhi. Dietro a lui a sinistra, Ermes, senza barba, in piedi, con *himation*, petaso e caduceo, volge la testa verso Argo.

¹³⁴ Si vedano YALOURIS (1990), vol. V.1, nr. 39, pp. 667-668 e vol. V.2, p. 445, fig. 39 e CATALDO - VACCA (2021), p. 6 fig. 7.

¹³⁵ Berlin, Staatliche Museen Antikensammlung, inv. F2651 [YALOURIS (1990), vol. V.1, nr. 35, p. 667]. BEAZLEY nr. 6904.



Fig. 14 – *Oinochoe*, Staatliche Museen zu Berlin, inv. F 2651 Antikensammlung (Johannes Laurentius). Particolare di Iò sorvegliata da Argo.

Il mutamento iconografico trova due espressioni rare e suggestive su uno *skyphos* e un *rhyton* a figure rosse, vasi plastici a forma di testa di toro, provenienti da Pisticci in Basilicata da Ruvo di Puglia, risalenti alla fine del V sec. a.C. Entrambi questi vasi ritraggono Iò in scene al di fuori della narrazione mitologica tradizionale (come l'intervento di Argo o Hermes), concentrandosi invece su due diversi atteggiamenti della donna. Si tratta dunque di due rappresentazioni al di fuori del contesto mitologico tradizionale:

1. *Iò con importanti corna, seduta, si guarda allo specchio* (fig. 15a), *Skyphos Metaponto inv. 20150* (codice nazionale 1700075497)¹³⁶: sul lato A, Iò appare assisa su un trono, con chitone e un ricco *himation*, ornata sui capelli da una fascia e con importanti corna e orecchie bovine, è ripresa nell'atto di ammirarsi a uno specchio; alle sue spalle una stele. Sul lato B compare una giovane figura maschile avvolto in un *himation* con caduceo, riconoscibile come Hermes 'stante'. Segnalo che il reperto è descritto nel *LIMC* V, Iò nr. 40, ma che, per un probabile equivoco fotografico di Yalouris, l'immagine viene riprodotta nel *LIMC*, V.2 s.v. Iò, come nr. 43 (si veda fig. 15a), purtroppo con un errore in riferimento all'immagine del lato B, da cui sembra originarsi l'equivoco con il *rhyton* di Ruvo, che di seguito presento¹³⁷.

¹³⁶ Si veda la scheda del Catalogo Generale dei Beni Culturali <http://catalogo.beniculturali.it/detail/ArchaeologicalProperty/1700075497>.

¹³⁷ Un confronto autoptico conferma che la fotografia riprodotta da YALOURIS (1990, *LIMC* V.2, nr. 43) è tratta da TRENDALL (1970), Pl. 1-2 dove però sono accostate le fotografie di due differenti *skyphoi*, Metaponto 20115 (con Eros in volo) e 20150 (Iò che si guarda allo specchio), immagini scambiate dall'archeologo greco come lato A e B di un fantomatico '*rhyton*' di Ruvo con Eros volante e Iò che si guarda allo specchio. Grazie alla Prof.ssa Rita Gautschy (Digital *LIMC*, Basilea) ho potuto esaminare la fotografia originale della scheda d'archivio dell'immagine (archiviata presso il DAI di Roma); al momento della prima indagine (gennaio 2026) il link https://app.dasch.swiss/resource/080E/BXWDS7NUKGv3PgM_V7QEw riproduceva l'errore di attribuzione di Yalouris, con confusi rife-

2. *Iò seduta con reazione di stupore davanti ad Eros* (fig. 15b). *Rhyton*, Museo Jatta, 35763-J1116: sul lato B Eros in volo si protende verso Iò sul lato A, che esprime una reazione, forse di stupore. Questo reperto non compare nel *LIMC*, V.1-2, s.v. Iò (vol. V), ma è correttamente menzionato nei repertori di Hoffmann, Beazley e Sichtermann¹³⁸, che però vengono erroneamente citati da Yalouris a corredo della descrizione dell'immagine di Iò allo specchio, *LIMC*, V.1, nr. 43.

Il canone accademico e i repertori digitali risultano attualmente dominati dalla raffigurazione di Iò nell'atto di ammirarsi in uno specchio pubblicato in modo erroneo da Yalouris in riferimento a un *rhyton* di Ruvo (*LIMC* V.2, *Io* nr. 43), dando luogo a equivoci catalografici e bibliografici su cui ho sentito il dovere di aprire una piccola digressione.

La separazione rigorosa dei due oggetti – uno *skyphos* con Iò 'allo specchio' (Metaponto inv. 20150) e un *rhyton* con Iò in una reazione di 'stupore' (Inv. 35763-J1116) – sembra importante per riconoscere l'effetto straordinario del mito di Iò trasformata in giovenca sull'immaginario artistico dell'arte pittorica su ceramica: lo troviamo riflesso sia sulla pittura vascolare protolucana che attinge a modelli attici (lo *skyphos* di Pisticci)¹³⁹, sia sulla ceramica attica importata a Ruvo (il *rhyton*), nell'ultima metà del V sec. a.C. Non possiamo non mettere queste raffigurazioni in rapporto alla fortuna del mito di Iò nel *Prometeo Incatenato* e nelle *Supplici* di Eschilo in Magna Grecia.



Fig. 15a – Immagine tratta da Yalouris (1990), vol. V.2, Pl. 446, nr. 43, che fa erroneamente riferimento al *rhyton* Mus. Nazionale Jatta, inv. 1116. La corretta interpretazione delle immagini distingue le due raffigurazioni: 1. la figura di sinistra (Eros in volo) appartiene allo *skyphos* del Museo di Metaponto inv. 20115; sul lato B, una donna nell'atto di spogliarsi. 2. Sulla destra, Iò sullo *skyphos*, ricostruito da frammenti, del Museo di Metaponto inv. 20150. La ninfa è raffigurata con importanti corna da giovenca, mentre si ammira a uno specchio sorretto dalla mano destra, e il braccio sinistro esprime un ampio gesto di reazione molto 'femminile', che rende dinamica l'immagine. Alle sue spalle una stele con inscritte le lettere «I. KAAE..N». Sul lato B, un efebo con caduceo, identificabile con Ermes. TRENDALL (1970), p. 6 nrr. 84a e 84b.

rimenti bibliografici. Presento il complesso percorso di scioglimento di questo equivoco in un articolo attualmente in corso di pubblicazione (*Iò cornigera tra Ruvo e Metaponto: la risoluzione di un'aporia nel LIMC e la ricezione del dramma attico nell'officina metapontina dello Skyphos Painter*).

¹³⁸ HOFFMANN (1962), p. 42 nr. 113; BEAZLEY (1963), p. 1551.12; BEAZLEY (1971), p. 505 e SICHTERMANN (1966), p. 29 e Pl. 40,1 e Pl. 41,1. Ho ricevuto fotografie e informazioni aggiornate al 30.09.2025 del *rhyton* del Museo Jatta 35763-J1116 dalla direttrice del Museo, dott.ssa Claudia Lucchese, a cui esprimo gratitudine.

¹³⁹ TRENDALL (1970), p. 6 in riferimento ai nrr. 84a e b.



Fig. 15b – Museo Nazionale Jatta, inv. 35763-J1116. *Rhyton* a figure rosse con la forma di una testa di toro: a sinistra Eros si protende verso Iò cornigera seduta, la quale sembra esprimere una reazione forse di stupore con il braccio destro. Foto del Museo Archeologico Nazionale Jatta, su concessione del Ministero della Cultura - Direzione regionale Musei nazionali Puglia.

Ho insistito sulle raffigurazioni vascolari di V sec. a.C. di Iò come fanciulla dalle corna e orecchie bovine proprio perché, secondo gli interpreti delle immagini, sembrano derivare dall'impatto sull'immaginazione collettiva di una importante rappresentazione teatrale in cui la fanciulla amata da Zeus era rappresentata con questo aspetto¹⁴⁰. Tali osservazioni hanno condotto quasi necessariamente alla scelta della maschera tra le miniature del Museo, per alcuni tratti somatici analoghi. Infatti, la miniatura Mus. Eol. inv. 2304 presenta la maschera di un volto molto caratterizzato e che richiama le immagini considerate: il viso è ovale, con corna e orecchie bovine, con una folta di chioma femminile caratterizzata da una treccia attorno alla fronte da cui si diparte una capigliatura morbida e fluente con dei ricci.



Fig. 16a e 16b-c – Mus. Eol. inv. 2304. La miniatura prima e dopo il restauro dei cornini¹⁴¹. Volto giovane con piccole corna e orecchie animali. Dimensioni: lunghezza base cm 13, larghezza cm 9, altezza frontale cm 10,5. La foto 16a è tratta da BERNABÒ BREA (1981), H4, Tav. XX; le immagini 16b-c sono di Francesco Stilo.

¹⁴⁰ Sembra valere anche in questi casi il principio indiscutibile degli ἄπαξ δρώμενα riconoscibili in iconografie che possono essere collegate a spettacoli teatrali elaborato da CENTANNI - GRILLI (2021), pp. 55-56.

¹⁴¹ La tomba 409 venne scavata nel 1955 e la foto nella pubblicazione in BERNABÒ BREA (1981), Tav. XX non presenta il restauro. Secondo Maria Clara Martinelli, attuale archeologa del Museo, il cornino mancante probabilmente fu integrato per la nuova esposizione e allestimento della sala XXIII nel 1990 circa.

Bernabò Brea nel 1981 l'aveva classificata all'interno del gruppo dei 'Satiri senza barba', tra i quali c'erano, oltre al nostro esemplare, anche altre 13 miniature di maschere in gran parte frammentarie (H5, H6 a-c, H7)¹⁴². Così la descrive:

Grande maschera integra di giovane satiro, dal volto ovale e dai lineamenti regolari, che per il rendimento del volto non si differenzierebbe molto da uno dei giovani della commedia nuova se non per gli occhi alquanto obliqui. Folte chiome salgono in masse plastiche verticali intorno alla fronte¹⁴³ e cascano in morbidi ricci ai lati del volto. La natura satiresca è indicata solo dalle orecchie equine e dai cornetti sulla fronte (manca il destro)¹⁴⁴.

Nel gruppo delle miniature 'satiresche senza barba', egli inserisce infatti le maschere di volti umani imberbi dove osserva la presenza dei 'cornetti' e di 'orecchie equine' che a suo giudizio possono indicare un satiro al pari di altre maschere connotate invece da un aspetto più ferino, anche se prive di cornetti o orecchie equine¹⁴⁵. Nella recensione all'opera di Bernabò Brea del 1981, l'archeologa tedesca Simon¹⁴⁶, suggerì però una diversa interpretazione, cioè che questa maschera indicasse non un satiro, ma piuttosto il volto di Iò, personaggio tragico del *Prometeo* di Eschilo e del dramma satiresco *Inaco* di Sofocle. Le pitture vascolari sopra considerate avvalorano l'ipotesi che le orecchie della miniatura possano essere bovine anziché equine e pretazione della Simon pare confermata dal corredo funebre della tomba 409, il cui contesto richiama il mondo della femminilità¹⁴⁷. A proposito del ricco contesto funebre, mi limito a far presente che la miniatura di cui ci occupiamo era in compagnia di una statuetta fittile raffigurante Eracle bambino che strozza i serpenti e di cui si conserva la curata policromia (il corpo del bambino è roseo con capelli bruni, mentre i serpenti hanno colore bianco e azzurro)¹⁴⁸. Il rapporto di discendenza di Eracle da Iò nel mito prometeico è già stato evidenziato¹⁴⁹.

La miniatura, osservata da vicino, mostra una esecuzione molto attenta all'espressività di un volto giovanile che appare tonico, ma stravolto: il rosa dell'incarnato è in alcuni punti più arrossato. Per le ragioni dette sopra, questa miniatura è sembrata esprimere il volto più adatto per Iò, la fanciulla peregrinante dalle corna e orecchie bovine, la cui mitografia teatralizzata sembra aver dato inizio a questo particolare genere di iconografia.

3.3.4. ERMES: LA VOLGARITÀ DEL SERVO MESSAGGERO

Nonostante Ermes sia un personaggio molto rilevante nel mito, essendo peraltro anche colui che uccide il bovaro, custode di Iò, Argo dai mille occhi [per il gran numero di iconografie, si veda la preziosa rassegna di Cataldo-Vacca (2021)], nel *Prometeo Incatenato* non si fa memoria di questo suo ruolo: Iò, nel rievocare la propria storia, racconta genericamente di una morte imprevista del suo guardiano-persecutore (Aesch. *Pr.* 680-81).

Difatti, nel dramma eschileo, la figura di Ermes subisce una drastica riduzione rispetto alla sua ricca e complessa figura mitologica di dio dei commerci, dei viaggi, dei ladri, dell'eloquenza (*Hermes Logios*) e di guida delle anime nell'aldilà (*Psychopompos*). Le sue raffigurazioni tradizionali lo mostrano come un giovane atletico, agile ed elegante, spesso con il caduceo, i sandali alati e il *petaso*. Egli incarna l'astuzia, l'intelligenza e la velocità, caratteristiche che gli permisero, fin dalla nascita, di rubare il bestiame di Apollo. Tuttavia, nel *Prometeo Incatenato*,

¹⁴² BERNABÒ BREA (1981), pp. 127-129.

¹⁴³ Osservando il reperto, credo che la descrizione delle chiome che «salgono in masse plastiche verticali intorno alla fronte» possa essere interpretata come una treccia a cerchietto sulla fronte.

¹⁴⁴ BERNABÒ BREA (1981), p. 128 H4. Il reperto è stato dettagliatamente descritto anche in BERNABÒ BREA (1965), p. 148. In questo volume, STILO, p. 437 inv. 2304 fa riferimento a tale classificazione.

¹⁴⁵ IBIDEM.

¹⁴⁶ SIMON (1988), pp. 638-639.

¹⁴⁷ Si vedano le descrizioni di BERNABÒ BREA (1965), Tomba 409, pp.146-48; DE CESARE - PORTALE (2018), pp. 117-18; MASTELLONI (2018), p. 713.

¹⁴⁸ BERNABÒ BREA (1965), pp. 146-148.

¹⁴⁹ Vedi sopra nota 34.

Ermes compare nell'Esodo come un mero esecutore degli ordini di Zeus, con l'ordine di estorcere a Prometeo la profezia sulle nozze che porteranno alla caduta del nuovo tiranno. Il Titano lo accoglie con disprezzo, non riconoscendone la dignità divina, ma solo il ruolo servile. Lo definisce 'corriere' (τρόχις, v. 941) e 'ministro' (διάκονος) del nuovo re. Prometeo lo chiama poco dopo 'servo' degli dèi (ὑπηρέτης, v. 954) e definisce 'servitù' la sua condizione (λατρεία, v. 966). Ermes si lamenta di essere trattato come un ragazzo, ma Prometeo non solo non nega il giudizio, bensì lo inasprisce, sottolineando la differenza abissale tra la propria orgogliosa libertà e la soffocante obbedienza del messaggero (vv. 986-88). In questo contesto, Ermes non agisce come un mediatore, ma come un 'portavoce della tirannide'. La sua arroganza e il suo atteggiamento pomposo sono superficiali, la maschera di una totale sottomissione. La figura che ne emerge è quella di un 'servitore senza cervello' e di un 'lacchè', incapace di comprendere concetti come amicizia o pietà, poiché orientato unicamente alla forza e all'obbedienza. L'abbassamento del personaggio serve a un preciso scopo drammaturgico. La sua volgarità, la sua ottusità e la sua mancanza di grazia non sono solo tratti individuali, ma espressioni del regime che serve. Se il dio dell'eloquenza, della persuasione e della mediazione è ridotto a un mero latore di minacce, ciò dimostra come il nuovo potere olimpico rifiuti il dialogo in favore della forza brutta e della tirannia. La figura di Ermes diventa, in questo senso, il simbolo vivente del carattere dispotico e privo di grazia del potere a cui obbedisce.

La scelta della maschera

Il litigio è sfrontato e le minacce che Ermes, portavoce di Zeus, rivolge a Prometeo lo rendono un servo/messaggero assolutamente diverso dalle tradizionali figure dei servitori tragici, rispettosi e sapienti, che nelle iconografie possono indossare la stessa maschera dei sovrani¹⁵⁰. La selezione della sua maschera tra i reperti di Lipari non è stata facile, proprio per la difficoltà di immaginarne il volto e la fisicità in questa tragedia. La scelta è infine caduta su una maschera che Bernabò Brea attribuisce a un carattere della commedia nuova, l'*agroikos*, il 'rustico', per l'aspetto giovanile e la volgarità dell'espressione.



Fig. 17 – Mus. Eol. inv. 12970. Maschera di un giovane *agroikos*. Dimensioni: Base cm. 8,3; La. 7,4; A. ril. cm. 7,4; A. front. 8,4 [BERNABÒ BREA (1981), p. 182, nr. 28]. Foto Elisabetta Matelli.

¹⁵⁰ Tali coincidenze nelle raffigurazioni vascolari magnogreche sono osservate in MATELLI (2025a), pp. 58-65.

La maschera in questione, di colore nerastro, presenta tratti molto distintivi: un naso camuso, narici dilatate, labbra grosse e un po' rigonfie, sopracciglia grosse, arcuate e fortemente rilevate. La fronte è bombata e solcata da una ruga, e gli occhi sono molto aperti con bulbi prominenti¹⁵¹. Nel complesso, l'espressione è 'giovanile' e 'volgare'.

Anche se Bernabò Brea attribuisce questa maschera all'archetipo dell'*agroikos*, figura ricorrente nella Commedia Nuova, di cui Teofrasto offre un vivace quadro di comportamenti sconvenienti rispetto alla vita cittadina¹⁵², a motivarmi nella scelta di questo volto per Hermes è la fisionomia rude e a tratti grottesca, che riflette una condizione di 'rustico', privo di motivazioni etiche.

Inoltre, la maschera dell'*agroikos* si collega anche a un aspetto più profondo e arcaico della figura mitologica di Hermes. Le fonti letterarie indicano che il dio ha un'origine 'rustica e agreste' (ἀγροτήρ), essendo nato sul monte Cillene in Arcadia¹⁵³. La maschera dell'uomo di campagna, o del 'rustico' è uno strumento teatrale per ridurre e declassare Hermes, sottolineando la sua condizione di 'servo' in opposizione alla dignità e alla nobiltà del ribelle Prometeo.

Considerazioni drammaturgiche

Anche se le maschere tragiche e comiche erano distinte e avevano funzioni precise, pure in questo caso (come per *Kratos* e *Bia*) la scelta di un'iconografia comica in un contesto tragico si propone innanzitutto come una scelta funzionale alla resa artistica, in linea con l'interpretazione drammaturgica. Nelle intenzioni, essa mirava a produrre un effetto di straniamento e rappresentare una sorta di commento metateatrale. La caratterizzazione di Hermes come un 'servitore senza anima' che agisce in modo arrogante, ma inefficace è più vicina a quella di un buffone che di un dignitoso messaggero tragico. La maschera diviene così una forma di commento satirico e grottesco sul nuovo potere di Zeus, che si serve di agenti puerili e volgari per i suoi scopi dispotici. Il volto di Hermes diventa, in ultima analisi, il volto della tirannia stessa. Se il potere si manifesta attraverso un 'servo' la cui espressione è 'giovanile' e 'volgare', ciò ne rivela la natura dispotica e priva di sapienza¹⁵⁴. Penso che l'inserimento di questo elemento comico nel dramma non mini la necessaria serietà della tragedia eschilea, ma ne potenzi il messaggio, rappresentando attraverso il linguaggio iconico un commento graffiante e profondo sulla natura del potere. La maschera volgare dell'*agroikos* è, in definitiva, la rappresentazione visiva della 'servitù' che Prometeo ha rifiutato, un volto che si contrappone alla nobiltà e all'integrità del Titano.

4. CONCLUSIONI E PROSPETTIVE

Il progetto di ricerca in corso si è proposto di affrontare la sfida di utilizzare le miniature di Lipari per verificarne il funzionamento teatrale tragico lavorando su un testo di notevole complessità esegetica e critica come il *Prometeo Incatenato* di Eschilo. Per questo, è stato necessario sfidare le convenzionali classificazioni archeologiche, dimostrando che la funzionalità teatrale di una miniatura di maschera non è vincolata da una presunta classificazione moderna degli artefatti, ma può essere ridefinita da una rigorosa analisi drammaturgica. Lo studio condotto sul *Prometeo Incatenato* ha cercato di dimostrare che la scelta delle maschere, guidata da un'approfondita interpretazione del testo, possa condurre a soluzioni 'anticonvenzionali', ma profondamente funzionali. Per questo, è stato opportuno superare rigide categorizzazioni archeologiche, evidenziando che le maschere di Lipari, pur appartenendo prevalentemente

¹⁵¹ BERNABÒ BREA (1981), p. 182, nr. 28.

¹⁵² Theophr. *Char.* 4 (ἀγροκία).

¹⁵³ L'*Inno omerico a Hermes* lo identifica come «il signore del Cillene e dell'Arcadia ricca di greggi» (4.1-2). Un verso dell'*Elettra* di Euripide parla della sua origine 'rustica e terrestre' (ἀγροτήρ), Eur. *El.* 463.

¹⁵⁴ Si avverte la tragica contrapposizione al principio di sovranità sapienziale e ispirata teorizzata da Esiodo in *Theog.* 81-93.

a un repertorio comico o satiresco, possono veicolare efficacemente le complesse sfumature della tragedia. I volti grotteschi e di *Bia* ed *Ermes* e l'espressione algida e paurosa di *Kratos* diventano potenti commenti visivi sulla volgarità del potere che servono, mentre le fisionomie nobili ma sofferenti di *Prometeo* e *Oceano* elevano il loro conflitto a un piano di profonda e intima tragedia.

La scelta di maschere repellenti per personaggi che in scena dovevano incutere terrore non sembra estranea alla drammaturgia tragica di Eschilo, come aveva giustamente osservato la Simon menzionando il verso del *Prometeo Incatenato* in cui Efesto reagisce alla violenza verbale di *Kratos* esclamando «ὄμοια μορφή γλῶσσά σου γηρύεται»¹⁵⁵ e ricordando le didascalie interne che descrivono l'aspetto mostruoso delle Erinni nelle *Eumenidi* di Eschilo¹⁵⁶.

Nella seguente tabella sintetizzo il quadro interpretativo che collega l'artefatto archeologico al personaggio:

Personaggio della tragedia	Miniature di maschere. Numeri d'inventario del Mus. Eol.	Maschere nella classificazione di BERNABÒ BREA (1981)	Giustificazione Drammaturgica
Kratos	11243	Comica (<i>Kolax-Adulatore</i>)	L'espressione algida e priva di rughe incarna il potere cieco e servile.
Bia	12972	Comica (<i>Parasitos-Parassita</i>)	Le fattezze grottesche e deformate esprimono la volgarità di un potere che agisce solo attraverso la violenza, senza autonomia.
Prometeo	9294	Comica (<i>Pappos protos</i>)	La fisionomia asimmetrica ma nobile esprime un profondo livello di sofferenza tragica, superando la classificazione archeologica.
Oceanine	12519	Commedia Nuova (<i>Kore- Fanciulla</i>)	La scelta si basa sull'ingenuità e la freschezza adolescenziale dell'espressione, dimostrando la versatilità di maschere di questo genere per ruoli tragici.
Oceano	9721	Comica (<i>Pappos protos</i>)	L'uso di una maschera dallo stesso prototipo di <i>Prometeo</i> visualizza la loro consanguineità, rendendo più acuto il loro conflitto etico.
Efesto	13556i	Tragica (di Filottete)	La maschera di un eroe segnato dalla sofferenza fisica incarna perfettamente la 'zoppia' morale ed emotiva del dio artigiano.
Iò	2304	Satiresca (Satiro senza barba)	La presenza delle corna e delle orecchie bovine, supportata dalle pitture vascolari, la identifica senza dubbi come la 'fanciulla cornigera', con una straordinaria aderenza alle iconografie di Iò che iniziano a metà del V sec. a.C.
Ermes	12970	Comica (<i>Agroikos- Rustico</i>)	Le fattezze 'giovanili' e 'volgari' corrispondono alla riduzione eschilea di <i>Ermes</i> (divinità d'origine agreste) a servo obbediente, privo di empatia, truce emissario del potere dispotico di Zeus.

¹⁵⁵ Il verso è Aesch. *Pr.* 78, tradotto da VALGIMIGLI (1904), p. 164 con «Bene alla tua faccia si addice la petulanza della tua lingua». Tradurrei con: «Parli come la tua faccia».

¹⁵⁶ SIMON (1975), pp. 182-183.

Sinopsi delle maschere e dei personaggi



La verifica dell'efficacia delle scelte compiute e la loro riproducibilità per la scena contemporanea ha rappresentato la 'scommessa' delle successive fasi operative del progetto¹⁵⁷. L'ipotesi di lavoro, infatti, non si conclude qui: da questa analisi vedo l'occasione di sviluppare una concettualizzazione della 'maschera a calotta' come strumento teatrale specifico, distinguendola nettamente dalla *mezza maschera* della *Commedia dell'Arte* o dalla *maschera neutra* moderna. Le sfide per le loro ricostruzioni (*in primis* la rigidità del materiale e la necessità di un'adeguata conformazione al volto dell'attore) non rappresentano semplici ostacoli tecnici, ma punti di partenza per definire le caratteristiche intrinseche di questo particolare strumento scenico, le sue possibilità espressive e le sue implicazioni per la tecnica attoriale antica e moderna. La ricerca, nel suo insieme, vorrebbe aprire la strada a un metodo che unisca la filologia alle scienze digitali, all'ergonomia, all'antropometria, alle scienze della *performance* e alle tecniche artigianali e artistiche, offrendo una comprensione olistica e dinamica del teatro antico.

L'obiettivo, ribadisco, non è un'adesione archeologica al passato, ma un'indagine teorica ed empirica che utilizza la *performance* dei drammi antichi nella contemporaneità come strumento di conoscenza sperimentale di una tecnica artistica che ha creato capolavori e che va al di là dell'epoca che l'ha creata, nonostante la distanza.

ABBREVIAZIONI

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

Sigle:

TrGF 3 vedi RADT (1985).

TrGF 4 vedi RADT (1999).

TrGF 5.1-2 vedi KANNICHT (2004).

BIBLIOGRAFIA

ALBINI U. (1985), *I tre volti del potere nel Prometeo*, «La Parola del Passato», 40, pp. 414-418.

ARNOTT W.G. (ed.) (1979), *Menander*, vol. 1, Cambridge Massachussets, London (England).

AVEZZÙ G. (1988), *Il ferimento e il rito. La storia di Filottete sulla scena attica*, Bari.

AVEZZÙ G. (ed.) (2003), Sofocle, *Filottete*, traduzione e commento di P. PUCCI, traduzione di G. CERRI, Milano.

BATTEZZATO L. (2003), *Review to "Maschere e personaggi nel Teatro Greco" by L. Bernabò Brea, M. Cavalier, Roma 2001*, in «Journal of Hellenic Studies», 123, pp. 247-50.

¹⁵⁷ Si vedano in questo volume MATELLI (2026a) e MATELLI (2026b).

- BEAZLEY CLASSICAL ART RESEARCH CENTRE. CORPUS VASORUM, link <https://www.carc.ox.ac.uk/cva/home>.
- BEAZLEY J.D. (1963), *Attic Red-Figure Vase-Painters*, 2nd edition, Oxford.
- BEAZLEY J.D. (1971), *Paralipomena*, Oxford.
- BELARDINELLI A. (2019), *Iconografia e papiri in Euripide e Menandro*, in «Seminari Romani di Cultura Greca», n.s. 8, pp. 331-354.
- BERNABÒ BREA L. - CAVALIER M. (1965), *Meligunìs Lipára*, vol. II, *La necropoli Greca e romana nella contrada Diana*, Palermo.
- BERNABÒ BREA L. - CAVALIER M. (1991), *Meligunìs Lipára*, vol. V, *Scavi nella Necropoli greca di Lipari*, Roma.
- BERNABÒ BREA L. - CAVALIER M. (1994), *Meligunìs Lipára*, vol. VII, *Lipari. Contrada Diana. Scavo XXXVI in Proprietà Zagami (1975-1984)*, Palermo.
- BERNABÒ BREA L. - CAVALIER M. (2001), *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi*, Roma.
- BERNABÒ BREA L. (1958), *Lipari nel IV sec. a.C.*, in «Κωκάλος», 4, pp. 119-144.
- BERNABÒ BREA L. (1981), *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Genova.
- BERNABÒ BREA L. (1998), *Le maschere ellenistiche della tragedia greca*, Napoli.
- Bernabò Brea L. (2002), *Terracotte teatrali e buffonesche della Sicilia orientale e centrale*, Palermo.
- BERNABÒ BREA L. - COEN C. - DESCŒUDRES J-P. (1992/1993), *Masks and Characters of the Greek Theatre on the Terracottas of Ancient Lipara*, in «Mediterranean Archaeology», 5/6, pp. 23-31.
- BORDIGNON G. (2013), *Personificazioni di concetti astratti*, in «la rivista di Engramma», 107, pp. 14-26.
- BORRIELLO M.R. - MALNATI L. - MONTEVECCHI G. - SAMPALO V. (ed.) (2010), *Histrionica, Teatri, maschere e spettacoli nel mondo antico*, Milano.
- CAMPBELL J.S. (2001), *Painless Pleasure: Catharsis in the «Poetics»*, in «Les Études Classiques», 69.3, pp. 225-236.
- CANNATÀ FERA M. (2014), *Efesto, un disabile tra gli dei*, in *Vedere la disabilità. Per una prospettiva umanistica*, a cura di GENSABELLA FURNARI M., Soveria Mannelli (Ca), pp. 23-32.
- CANNATÀ FERA M. (2017), *Emarginazione e ritorno glorioso. Filottete ed Efesto*, in «Peloro», 2, 2, pp. 115-124.
- CARRARA L. (2012), *Il numero dei drammi satireschi sofoclei: Sofocle alle Lenee ed i drammi “prosatirici”*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, S. 5, 4/2, pp. 315-32.
- CATALDO C. - VACCA R.D. (2021), *Metamorfosi e peregrinazioni di Io. Dalla pittura vascolare alla tragedia, e ritorno*, «la rivista di Engramma», 183, pp. 21-50.
- CATALOGO GENERALE DEI BENI CULTURALI, Scheda del Codice 1700075497 <http://catalogo.beniculturali.it/detail/ArchaeologicalProperty/1700075497>.
- CENTANNI M. - GRILLI A. (2021), ἄπαξ δρώμενα. *Un criterio per la relazione tra testi teatrali e iconografia vascolare (V-IV sec. a.C.). Quattro casi: l’atto delfico di Eumenidi; il volo sul carro del Sole di Medea; la scena del matricidio in Coefore; l’assassinio di Neottolema a Delfi in Andromaca*, in «la rivista di Engramma», 183, pp. 51-94.
- CHRISTESEN P. - KYLE D.G. (2014), *A companion to sport and spectacle in Greek and Roman antiquity*, Malden.
- CIPOLLA P. (2012-2013), *Il Prometeo satiresco di Eschilo: Pyrkaeus o Pyrphoros?*, in «Aevum Antiquum», n.s. 12-13, pp. 83-112.
- CULASSO GASTALDI E. (2020), *Eschilo, il Filottete e la conquista ateniese di Lemno: una testimonianza contemporanea*, in Σπουδῆς οὐδὲν ἔλλιποῦσα Anna Maria Biraschi. *Scritti in memoria*, a cura di G. MADDOLI, NAFISSI M. - PRONTERA F., Perugia, pp. 115-143.
- DALE A.M. (1960), *The transformation of Io, Oxy. Pap. XXIII 2369*, in «Classical Review», 10, pp. 194-195.
- DE CESARE M. - PORTALE E.C. (2018), *Maschere e imagerie teatrale nella necropoli liparese di IV-III sec. a.C.: oggetti e immagini in contesto*, in «Scienze dell’Antichità», 24.3, pp. 99-139.
- DE VRIES K. (1993), *The Prometheus in Vase Painting and on the Stage*, in ROSEN M. - FARNELL J. (eds.), *Nomodeiktēs: Greek Studies in Honor of Martin Ostwald*, Ann Arbor, pp. 517-523.

- DELCOURT M. (1957), *Héphaistos ou la Légende du Magicien*, Paris.
- DI BENEDETTO V. - MEDDA E. (1997), *La tragedia sulla scena. La tragedia Grecia in quanto spettacolo teatrale*, Torino.
- DOUGHERTY C. (2006), *Prometheus*, London - New York.
- FILACANAPA G. - FREIXE G. - FALOSI F. (2022), *Recherches sur les masques de la palliata: de la fabrication au jeu*, in FILACANAPA - FREIXE - LE GUEN (2022), pp. 365-385.
- FILACANAPA G. - FREIXE G. - LE GUEN B. (2022), *Le masque scénique dans l'Antiquité. Pratiques anciennes et contemporaines*, Montpellier.
- FOUCART P. (1899), *La course aux flambeaux*, in «Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes», 23, pp. 112-116.
- GADALETA G. (2016), *Corpus Vasorum Antiquorum. Italia. Ruvo di Puglia – Museo Nazionale Jatta III – Ceramica Aapula a Figure Rosse – Apulo tardo*, vol. 81, Roma.
- GISLER J.R. (1994), s.v. 'Prometheus', in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Zürich-München, VII.1, pp. 531-553 e VII.2, pp. 420-430.
- GREEN J.R. (1999), *Tragedy and the Spectacle of the Mind: Messenger Speeches, Actors, Narrative and Audience Imagination in Fourth-Century BCE Vase Painting*, in *The Art of Ancient Spectacle*, a cura di BERGMANN B. - KONDOLEON CHR. (1999), New Haven and London, pp. 37-63.
- GREEN J.R. - HANDLEY E. (1995), *Images of the Greek Theatre*, Austin (Texas).
- GRIFFITH M. (1977), *The Authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge.
- GRIFFITH M. (ed.) (1983), *Prometheus Bound*, Cambridge.
- HERINGTON C.J. (1963a), *A Study in the 'Prometheia', Part I. The Elements in the Trilogy*, in «Phoenix», 17.3, pp. 180-197.
- HERINGTON C.J. (1963b), *A Study in the 'Prometheia', Part II: 'Birds' and 'Prometheia'*, in «Phoenix», 17.4, pp. 236-243.
- HOFFMANN H. (1962), *Attic Red-figured Rhyta*, Mainz.
- HOPPIN J.C. (1901), *Argos, Io, and the Prometheus of Aeschylus*, in «Harvard Studies in Classical Philology», 12, pp. 335-345.
- ISMAELLI T. (2014) = Recensione di "A. SCHWARZMAIER, *Die Masken aus der Nekropole von Lipari*, Wiesbaden 2011", in «Les Carnets de l'ACoSt [Online]», 12, pp. 1-8.
- IURISSEVICH A. (2004), *Menandro e le maschere di Lipari*, in «Dioniso», 3, pp. 156-59.
- KANNICHT R. (ed.) (2004), *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF), Euripides*, vol. 5.1-2, Göttingen.
- KNIGHT M. (2007), *Recreating Ancient Masks*, «Puppet Notebook», 9, pp. 19-20.
- LIMCWeb: <http://ark.dasch.swiss/ark:/72163/080e-74ff56093970c-b>
- MANOUSAKIS N. (2020), *'Prometheus Bound': a separate authorial trace in the Aeschylean corpus*, Berlin, Boston.
- MARCHIANDI D. (2016), *Efesto a Lemno «la più cara di tutte le terre» e il fuoco automaton*, in ΔPOMOI. *Studi sul mondo antico offerto a Emanuele Greco dagli allievi della Scuola Archeologica Italiana di Atene*, vol. II, Atene-Paestum, pp. 743-772.
- MARTIN A. (1918), s.v. 'Lampadedromia', in DAREMBERG CH. - SAGLIO M.E., *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, III.2, Paris, pp. 909-913.
- MASTELLONI M.A. (ed.) (2015), *Volti divini e figure umane a Lipára*, in *Lipára ed il teatro in età tardoclassica ed ellenistica*, Palermo, pp. 13-38.
- MASTELLONI M.A. (2018), *Le maschere fittili di Lipari: nuove riflessioni sulle espressioni artigianali liparesi di IV e III sec. a.C.*, in *Dialoghi sull'Archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo*, Atti del II Convegno Internazionale di Studi (Paestum, 28-30 giugno 2017), a cura di CIPRIANI M. - PONTRANDOLFO A. - SCAFURO M., Paestum, 2018, pp. 709-720.

- MATELLI E. (2016), *Theophrastus on Catharsis and the Need for Release from the Evils Due to Emotions*, in «Skenè. Journal Of Theatre And Drama Studies», 2.1, pp. 69-103.
- MATELLI E. (2025a), *Maschere teatrali dalla necropoli ellenistica della contrada Diana di Lipari? Criticità metodologiche e ipotesi di lavoro*, in «Aevum», 99, pp. 23-73.
- MATELLI E. (2025b), *Il teatro greco, il sistema di recitazione in maschera e le miniature nella necropoli di Lipari*, in FATTA F. - MEDIATI D. (ed.) (2025), *Il Museo archeologico regionale eoliano “Luigi Bernabò Brea”. La fruizione del patrimonio culturale*, Roma, pp. 55-83.
- MATELLI E. (2026a), *Note di interpretazione drammaturgica e dialogo con Christian Poggioni, regista e interprete della tragedia Prometeo Incatenato, sperimentalmente in scena con maschere a calotta ricostruite dalle miniature di Lipari nella primavera 2025*, in MRT, pp. 193-245.
- MATELLI E. (2026b), *Dai rilievi 3D alle maschere per la scena del Prometeo Incatenato di Eschilo. Il percorso di Andrea Cavarra*, in MRT, pp. 397-432.
- MATELLI E. (2026c), *L'Anno Zero della Commedia Nuova in scena: Rocco Mortelliti e il Coraggio Scenico delle Maschere di Lipari (1979). Intervista a Rocco Mortelliti, attore*, in MRT, pp. 459-468.
- MATELLI E. (2026d), *L'Intelligenza globale dell'Attore. La maschera a calotta tra tónos (Teofrasto), poiesis (Aristotele) e funzionalità drammaturgica. Dialogo con Adriano Iurissevich*, in MRT, pp. 469-478.
- MAUDUIT CHR. (2022), *Des masques en catalogue: quelques réflexions sur l'Onomasticon de Pollux*, in FILACANAPA - FREIXE - LE GUEN (2022), pp. 153-165.
- MAZZUCCHI C.M. (ed.) (2010), *Dionisio Longino, Del Sublime*, Introduzione, testo critico, traduzione e commentario, Seconda edizione rivista e ampliata, con *Index verborum*, Milano.
- McLACHLAN B. (2016), *Ritual Katábasis and the Comic*, in «Cahiers des Études anciennes», 53, pp. 83-111.
- MERKELBACH R. - WEST M. (1967), *Fragmenta Hesiodica*, Oxonii.
- METTE H.J. (ed.) (1961), *Menandros, Dyskolos*, Göttingen.
- MURRAY G. (1955), *Aeschylus Septem quae supersunt tragoediae*, editio altera, Oxford.
- NAVARRÉ O. (1914), *Les masques et les rôles dans la comédie nouvelle: A propos d'un livre récente*, in «Revue des Études Anciennes», 15, pp. 1-40.
- NEILS J. (1994), *The Panathenaia and Kleisthenic Ideology*, in COULSON W.D.E. - PALAGIA O. - SHEAR T.L. - SHAPIRO H.A. - FROST F.J. (eds.), *The archaeology of Athens and Attica under the democracy: proceedings of an international conference celebrating 2500 years since the birth of democracy in Greece, held at the American School of Classical Studies at Athens, December 4-6, 1992*, Oxford, pp. 151-160.
- NEILS J. (2014), *Picturing Victory. Representations of Sport in Greek art*, in *A Companion to Sport and Spectacle in Greek and Roman Antiquity*, CHRISTESEN P. - KYLE D.G. (eds.), Chichester, pp. 81-97.
- PAPALEXIOU E. (2022), *Usages du masque dans les représentations de la tragédie Grecque du XX siècle*, in FILACANAPA - FREIXE - LE GUEN (2022), pp. 319-332.
- PATTONI M.P. (1987), *L'autenticità del Prometeo Incatenato di Eschilo*, Pisa.
- PATTONI M.P. (2008), *Eschilo, Prometeo 330-334: testo e interpretazione*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n.s. 90.3, pp. 31-40.
- PATTONI M.P. (2020), *La questione dell'autenticità del Prometeo Incatenato e le teorie del 'falso' eschileo*, in TAUFER M. (ed.), *Manipolazioni e falsificazioni nella e dell'antichità classica. Fälschungen in der Antike – Manipulationen der Antike*, Baden-Baden, pp. 55-78.
- PAVESE C. (1967), *L'Inaco di Sofocle*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 3, pp. 31-50.
- PEROCCO DI MEDUNA S. (2022), *Project de Recherche autour des masques de l'Atellane*, in FILACANAPA - FREIXE - LE GUEN (2022), pp. 359-363.
- PICKARD-CAMBRIDGE A. (1996), *Le feste drammatiche di Atene*, seconda edizione riveduta da GOULD J. - LEWIS D.M., traduzione di BLASINA A., con aggiunta bibliografica a cura di BLASINA A. e NARSI N., Firenze (trad. da *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1969).
- PISI P. (1990), *Prometeo nel culto attico*, Roma.

- POE J.P. (1996), *The supposed Conventional Meanings of Dramatic Masks. A Re-examination of Pollux 4.133-154*, in «Philologus», 140, pp. 306-328.
- RADT S. (1985), *Tragicorum Graecorum fragmenta (TrGF), Aeschylus*, vol. 3, Göttingen.
- RADT S. (1999), *Tragicorum Graecorum fragmenta (TrGF), Sophocles*, vol. 4, Göttingen.
- ROBERT C. (1911), *Die Masken der neueren attische Komödie*, Halle a. S.
- ROTH F. (1913), *Novae Comoediae adulescentes amatores sense, servi quomodo congruant cum Iulii Pollucis Personis*, Diss. Lipsiae.
- RZACH A. (ed.) (1958), *Hesiodi Carmina*, Stutgardiae.
- SICHTERMANN H. (1966), *Griechische Vasen in Unteritalien (aus der Sammlung Jatta in Ruvo)*, Tübingen.
- SIMON E. (1975), *Kratos und Bia*, in «Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft», n.s. 1, pp. 177-186.
- SIMON E. (1986), s.v. 'Bia et Kratos', in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Zürich-München, III.1, pp. 114-15 e III.2, figg. 1-3, pp. 92-93.
- SIMON E. (1988), Recensione di "L. Bernabò Brea, *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Genova 1981", in "Gnomon" 60.7, pp. 637-640.
- SOMMERSTEIN A.H. (2008a), *Aeschylus, Persians, Seven Against Thebes, Suppliants, Prometheus Bound*, Cambridge (Massachusetts), London (England).
- SOMMERSTEIN A.H. (2008b), *Aeschylus, Fragments*, Cambridge (Massachusetts), London (England).
- TAPLIN O. (1977), *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford.
- TAPLIN O. (2007), *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles.
- TOTARO P. (2012-2013), *Prometeo, Incatenato e Liberato*, in «Aevum Antiquum», 12-13, pp. 71-81.
- TRENDALL A.D. - WEBSTER T.B.L. (1971), *Illustrations of Greek drama*, London.
- VALAVANIS P. (2004), *Games and sanctuaries in ancient Greece: Olympia, Delphi, Isthmia, Nemea, Athens*, transl. by David Hardy, Los Angeles.
- VALGIMIGLI M. (1904), *Eschilo: La Trilogia di Prometeo. Saggio di una esposizione critica del mito e di una ricostruzione scientifica della trilogia*, Bologna.
- VICCEI R. (2012-2013), *Fuoco e fango. Prometeo nella documentazione archeologica greca e romana*, in «Aevum Antiquum», n.s. 12-13, pp. 217-272.
- WEBSTER T.B.L. (1967), *Monuments illustrating Tragedy and Satyr Play*, «Bulletin Institute of Classical Studies», 20, London.
- WECKLEIN N. (1885), *Aeschyli Fabulae cum lectionibus et scholiis codicis Medicei et in Agamemnonem codicis Florentini ab Hieronymo Vitelli denuo collatis*, vol. I, Berlin.
- WELCKER F. (1824), *Die Aeschylische Trilogie: Prometheus und die Kabirenweihe zu Lemnos. Nebst Winken über die Trilogie des Aeschylus überhaupt*, Darmstadt 1824.
- WEST M.L. (1979), *The Prometheus Trilogy*, in «Journal of Hellenic Studies», 99, pp. 130-148.
- WILES D. (1991), *Masks of Menander: Sign and meaning in Greek & Roman performance*, Cambridge.
- WILLIAMS D. (2008), *Prometheus Bound and Unbound: Between Art and Drama*, in *Essays in Classical Archaeology for Eleni Hatzivassiliou 1977-2007*, eds. KURTZ D. - MEYER C. - SAUNDERS D. - TSINGARIDA A. - HARRIS N., Oxford, pp. 181-192.
- WILLIAMS R. (2004), *New Comedy in Performance. Menander and the Mask*, «Dioniso», 3, pp. 148-59.
- YALOURIS N. (1986), *Le mythe d'Io: les transformations d'Io dans l'iconographie et la littérature grecque*, in «Bulletin de Correspondance Hellénique», Suppl. 14, pp. 3-23.
- YALOURIS N. (1990), s.v. 'Io' nr. I, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Zürich-München, V.1, pp. 661-76; V.2, pp. 443-452.