

MASCHERE TRA RITUALITÀ E TEATRO, ARCHEOLOGIA E DIGITALIZZAZIONE

INDAGINI INTERDISCIPLINARI

a cura di **Elisabetta Matelli**



VITA E PENSIERO

MASCHERE TRA RITUALITÀ E TEATRO,
ARCHEOLOGIA E DIGITALIZZAZIONE

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

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

**MASCHERE
TRA RITUALITÀ E TEATRO,
ARCHEOLOGIA
E DIGITALIZZAZIONE**

INDAGINI INTERDISCIPLINARI

a cura di Elisabetta Matelli



VITA E PENSIERO

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

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

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

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

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



DOI: 10.26350/9788834361306_000001

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

www.vitaepensiero.it

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

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

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

Elaborazione di Francesco Stilo.

Progetto: studio grafico Andrea Musso

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

INDICE

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

SEZIONE I

Archeologia e Materialità della Maschera (le Origini)

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

SEZIONE II

Testo, Immagini, Performance e Ricezione Critica

Prometeo Incatenato

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

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

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

Plauto

9. CATERINA PENTERICCI
Servi in maschera: dall'*Onomasticon* di Polluce alla scena plautina 305-315

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

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

Riflessioni di metodo

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

SEZIONE III

Metodologia Avanzata, Digitalizzazione e Applicazione

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

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

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

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

SEZIONE IV

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

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

18. AURETTA STERRANTINO
 Intervista ad Andrea Puglisi. «Scomporre il corpo quasi come se l'attore fosse una marionetta». Il lavoro dell'attore con le maschere di Santelli negli allestimenti di Sammartano 451-457
19. ELISABETTA MATELLI
 L'Anno Zero della Commedia Nuova in scena: Rocco Mortelliti e il coraggio scenico delle maschere di Lipari (1979). Intervista a Rocco Mortelliti, attore 459-468
20. ELISABETTA MATELLI
 L'Intelligenza globale dell'Attore. La maschera a calotta tra *tónos* (Teofrasto), *poiesis* (Aristotele) e funzionalità drammaturgica. Dialogo con Adriano Iurissevich 469-478

CONCLUSIONI E APPARATI

- CONCLUSIONE E DISCUSSIONE FINALE
 Sintesi integrata dei risultati interdisciplinari / Integrated Synthesis of Interdisciplinary Results, *Roberto Mario Danese, Francesca Fatta, Elisabetta Matelli* 481-490
- Biografie degli autori e degli artisti / Biographies of Authors and Artists 491-498
- Indice dei passi degli autori antichi 499-504
- Indice dei reperti archeologici 505-507
- Indice dei nomi propri moderni 509-516
- Indice delle parole notevoli 517-542

INDEX

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

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

SECTION I

Archaeology and Materiality of the Mask (The Origins)

1. LUIGI TODISCO
Status quaestionis (2023) on figured ceramics with masks and masked characters produced in Magna Graecia and Sicily 65-84

2. LUIGI TODISCO
Masked and Grotesque Figures in the Vase Production of the Felton Painter's Workshop 85-97

3. ELPINIKI NAOUM
Terracotta Theatrical Figurines and Masks from Ancient Pella. Tracing the Theatrical Presence in the Macedonian Capital 99-133

4. NATALE SPINETO
Dionysos, the Mask, the Theatre. Further Considerations on Current Research into the Terracotta Masks of Lipari 135-143

SECTION II

Text, Images, Performance, and Critical Reception

Prometheus Bound

5. ELISABETTA MATELLI
Masks from the Diana Necropolis of Lipari for an interpretation of Aeschylus's *Prometheus Bound* 149-191

6. ELISABETTA MATELLI
Notes on Dramaturgical Interpretation and Dialogue with Christian Poggioni, Director and Interpreter of the Tragedy *Prometheus Bound*, Experimentally Staged with Shell-Cap Masks Reconstructed from the Lipari Miniatures in Spring 2025 193-245

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

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

Plautus

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

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

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

Reflections on Method

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

SECTION III

Advanced Methodology, Digitalisation, and Application

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

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

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

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

SECTION IV

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

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

18. AURETTA STERRANTINO
Interview with Andrea Puglisi. «Deconstructing the Body almost as if the Actor were a Puppet». The Actor's Work with Santelli's Masks in Sammartano's Productions 451-457
19. ELISABETTA MATELLI
The Year Zero of New Comedy on Stage: Rocco Mortelliti and the Scenic Courage of the Masks of Lipari (1979). Interview with Rocco Mortelliti, Actor 459-468
20. ELISABETTA MATELLI
The Actor's Global Intelligence. The Shell Mask between *Tónos* (Theophrastus), *Poiesis* (Aristotle) and Dramaturgical Functionality. Dialogue with Adriano Jurissevich 469-478

CONCLUSIONS AND APPARATUS

- CONCLUSIONS AND FINAL DISCUSSION
Integrated Synthesis of Interdisciplinary Results / Sintesi integrata dei risultati interdisciplinari, *Roberto Mario Danese, Francesca Fatta, Elisabetta Matelli* 481-490
- Biographies of Authors and Artists / Biografie degli Autori e degli Artisti 491-498
- Index of Ancient Passages 499-504
- Index of Archaeological Finds 505-507
- Index of Proper Names of Modern People 509-516
- Index of Notable Words 517-542

L'intelligenza globale dell'Attore

La maschera a calotta tra *tónos* (Teofrasto), *poiesis* (Aristotele) e funzionalità drammaturgica
Dialogo con Adriano Iurissevich

Abstract

Questo contributo presenta un dialogo con l'attore e regista Adriano Iurissevich, figura centrale nel progetto di ricerca interdisciplinare volto a sperimentare la funzionalità scenica delle maschere a calotta (o *shell mask*) della necropoli di Lipari, ricostruite in 3D. Il focus è sul suo lavoro pionieristico nella messa in scena della Commedia Nuova di Menandro (*Dyskolos*, *Epitrepontes*). L'intervista esplora il codice performativo specifico sviluppato per l'attore in maschera, analizzando la relazione tra il movimento fisico (tensione somatica) e l'espressione emotiva. Iurissevich rielabora il concetto di *tónos* di Teofrasto come principio guida, dimostrando come la maschera fissa non immobilizzi l'espressione, ma al contrario agisca come un 'potente elevatore' del testo. La maschera eleva la quotidianità del linguaggio menandro a una dimensione universale e *poietica* (aristotelica), in quello che viene denominato il 'Paradosso di Menandro'. Il contributo è essenziale per definire il fondamento metodologico e pratico per la recitazione con la maschera comica antica, creando un distinto e necessario spazio di indagine teatrale.

Parole chiave. maschera a calotta, maschera integrale, *Menander in Performance*, intelligenza globale dell'attore, codice performativo perduto.

Abstract

This paper presents a dialogue with the actor and director Adriano Iurissevich, a central figure in the interdisciplinary research project that experimentally tested the scenic functionality of the shell masks (or helmet masks) from the Lipari necropolis, reconstructed using 3D technology. The focus is on his pioneering work in staging Menander's New Comedy (Dyskolos, Epitrepontes). The interview explores the specific performance code developed for the actor wearing the ancient shell mask, analysing the relationship between physical movement (somatic tension) and emotional expression. Iurissevich redefines Theophrastus's concept of tónos as a guiding principle, demonstrating how the fixed mask does not inhibit expression; on the contrary, it acts as a 'powerful elevator' for the text. The mask elevates the everyday nature of Menander's language to a universal and poietic (Aristotelian) dimension, thus realising what he calls "Paradox of Menander". This contribution is essential for defining the practical and methodological foundation for acting with the ancient comic mask, establishing a distinct and necessary space for theatrical investigation.

Keywords: *Helmet Mask, Shell Mask, Menander in Performance, Global Intelligence of the Actor, Lost Performance Code.*

DOI: 10.26350/9788834361306_000469

«La maschera è rappresentazione di morte e metafora divina che per rivelarsi ha bisogno dell'uomo, l'attore»¹.

1. INTRODUZIONE

Ebbi la possibilità di avvicinare per la prima volta maschere di Lipari ricostruite a grandezza naturale per uno spettacolo teatrale nel contesto del Convegno dell'INDA a Siracusa il 25-28 settembre 2003, "Pianto e riso nel teatro greco e latino".

In quel contesto conobbi l'attore e regista Adriano Iurissevich il quale dirigeva e recitava con maschere in uno studio per la messinscena degli *Epitrepontes* di Menandro, frutto di un progetto assolutamente innovativo, diretto dall'archeologa, Prof.ssa Elizabeth Moignard

¹ IURISSEVICH (2004), p. 154.

dell'Università di Glasgow con la collaborazione del ricercatore Dr. Richard Williams², in collaborazione con il mascheraiò Malcolm Knight dello *Scottish Mask and Puppet Centre* di Glasgow³, nel quale vennero sperimentate in scena per la prima volta maschere ricostruite in 3D⁴.

Da allora è iniziata con Adriano Iurissevich e Malcolm Knight una preziosa frequentazione e collaborazione che ci ha portati a dare continuità a questa ricerca anche in Italia, organizzando dal 2004 al 2026 alcuni *workshop* universitari sulla recitazione in maschera e lo studio per la messinscena della commedia *Dyskolos* di Menandro nel 2004.

Egli ha condotto un fondamentale workshop presso l'Università Cattolica di Milano, nei giorni 13-15 febbraio 2025, finalizzato a sperimentare con la sua guida il funzionamento delle maschere a calotta ricostruite da Andrea Cavarra e destinate al *Prometeo Incatenato*.

Per queste pagine, ho interrogato Adriano Iurissevich a proposito della sua profonda esperienza con i testi di Menandro, recitati con maschere ricostruite sui modelli antichi, in modo da raccogliere alcune indicazioni metodologiche assieme ad alcune sue considerazioni filosofiche sull'uso teatrale della maschera.

2. L'INTERVISTA

MATELLI: *Quali vie ti hanno portato ad affrontare la recitazione di un testo di Menandro con maschere ricostruite su modelli antichi?*

IURISSEVICH: Nel febbraio 2002 fui messo a contatto da Malcolm Knight, artista mascheraiò e direttore del *Mask and Puppet Centre* di Glasgow, con un ricercatore della locale università, il prof. Richard Williams, animato da un sogno: ricostruire le maschere indossate dagli attori interpreti delle commedie di Menandro, ovvero della Commedia Nuova ellenistica. Avvalendosi di un procedimento di raffinata tecnologia digitale, era possibile riprodurre in scala maggiore (in questo caso la dimensione di una testa umana) le miniature di maschere ritrovate all'interno delle tombe della necropoli greca di Lipari. Le miniature di Lipari mostrano grande varietà, raffinatezza e soprattutto una *ricchezza espressiva solo apparentemente bloccata, ma viva e cangiante, quindi teatrale*, tanto da suggerire che una cultura così raffinata e articolata in tutte le sue espressioni non poteva non aver anche sviluppato grande arte anche nella recitazione.

Mio compito lì era stato indagare, rielaborare e definire le modalità di recitazione necessarie ad una utilizzazione efficace di tali maschere, praticamente rielaborare un codice perduto e riscoprire e valorizzare l'importante e perduta tradizione del recitare in maschera in Europa, per poi portarne i risultati vivi in pubblico. È così partita un'avventura che considero tuttora non ancora conclusa, intitolata, in due riprese, "New Comedy in Performance" e poi "Menandro ritrovato".

MATELLI: *Come è stato possibile, concretamente, abbinare la ricerca accademico/scientifica a quella artistico/performativa nel progetto "New Comedy in Performance"?*

IURISSEVICH: La prima fase è consistita nel visionare (nei musei archeologici di Lipari e di Glasgow), studiare, confrontare opinioni, scegliere e poi scansionare in tre dimensioni alcune maschere in miniatura appartenenti al periodo della Commedia Nuova di Menandro e dei suoi adattatori romani, la seconda nell'attivare una ricerca sull'uso scenico di dette maschere ricostruite a grandezza naturale.

Con base presso l'Università di Glasgow, e supportato dal *Arts and Humanities Research Council of Great Britain*, il progetto ha messo insieme specialisti di Teatro, Letteratura Classica e Informatica aprendo nuove prospettive nello studio del dramma antico, combinando una competente interpretazione dei reperti archeologici, con l'oggettività del processo di costruzione della maschera e l'esperienza del lavoro attoriale. Tentativi precedenti di ricostruzione di maschere teatrali antiche hanno sempre implicato l'interpretazione soggettiva d'artisti e

²WILLIAMS (2004).

³<https://www.maskandpuppet.co.uk/greek-masks>.

⁴KNIGHT (2007).

mascherai contemporanei; il nostro progetto invece ha utilizzato nuove tecnologie per ricostruire direttamente a partire dai dati originari. È stato creato un set di otto maschere, con il quale siamo stati per la prima volta in grado di investigare le proprietà e lo stile gestuale adatto alle maschere della Commedia Nuova, basandoci su una evidenza più oggettiva dell'occhio mediatore di uno scultore contemporaneo.

MATELLI: *Una volta ricreate artigianalmente le maschere dai modellini archeologici, con quali modalità ne avete studiato la funzionalità sulla scena?*

IURISSEVICH: Nei mesi di aprile e settembre 2002 sessioni laboratoriali di sperimentazione hanno avuto luogo a Venezia, mettendo insieme attori professionisti ed esperti in maschera provenienti da Italia, Francia e Spagna, per investigare le qualità inerenti alle maschere e scoprirne l'appropriato stile gestuale; i risultati sono stati documentati in un video e immessi nel world wide web, insieme ad analisi e commenti.

Il lavoro ha indagato la fisicità, il movimento e una vasta gamma di pensieri, sentimenti, emozioni, azioni e reazioni, appropriate alle maschere degli schiavi, degli uomini liberi e delle donne; ha anche suggerito l'ipotesi del come venissero scritti in funzione della loro recitazione in maschera. Oltre al lavoro con attori professionisti le maschere sono state usate a "Prima del Teatro 2002: scuola Europea per L'arte dell'attore", organizzato a San Miniato dal Teatro di Pisa e dall'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico; studenti delle principali Scuole di Teatro di Italia, Germania, e Gran Bretagna hanno ricevuto un *training* di teatro in maschera usando queste maschere appena ricreate della commedia di Menandro.

MATELLI: *Quali testi avete scelto per le vostre rappresentazioni con tali maschere?*

IURISSEVICH: Molti sono stati i frammenti ed i testi (soprattutto di Menandro, ma anche di Plauto) su cui si è inizialmente lavorato, per arrivare poi nel settembre del 2003 a Siracusa, alla presentazione di uno studio su "L'Arbitrato" di Menandro all'interno del convegno internazionale "Pianto e riso nel teatro greco e latino" organizzato dall'INDA.

In novembre 2004 ha avuto inizio la nuova e fattiva collaborazione con la Università Cattolica di Milano, attraverso di te, Elisabetta Matelli, quale responsabile del Laboratorio di Drammaturgia Antica, che ha portato alla presentazione di un secondo studio (il 20 dicembre al Teatro Filodrammatici) del *Dyskolos* (o *Misanthropo*), avvalendoci della nuova e molto efficace traduzione di Ezio Savino e, per la parte musicale di puntuali interventi del maestro Davide Michieletto con strumenti percussivi di tipo sia etnico che classico. Prezioso inoltre fu l'apporto, per gli intermezzi del Coro e per il finale, degli *Specimen Teatro* (Lecce), esperti di musica, danze, e ritmi del Sud, in modo particolare dell'area grecanica pugliese. Tale scelta si è rivelata particolarmente suggestiva e ha riscosso un consenso entusiasta.

MATELLI: *Quale è stato il tuo percorso di avvicinamento alla maschera a calotta greca?*

IURISSEVICH: Ti rispondo in quattro punti.

I. *La genesi del progetto.* Il mio avvicinamento a questo specifico corpus di maschere ha avuto inizio con l'invito del Dottor Richard Williams a partecipare al progetto "New Comedy in Performance: Menandro scoperto". La mia esperienza pratica nell'uso della maschera, legata fondamentalmente, ma non solo, al mondo della Commedia dell'Arte, hanno costituito il punto di partenza di questa indagine. L'incontro con una maschera nuova, spesso mai vista se non in fugaci e disattente fotografie, è sempre un'esperienza di *forte impatto emotivo e intellettuale*. Ci si trova di fronte a un'entità che non è muta: essa esige e sfida, un oggetto che *vive* ma che necessita dell'attore per manifestarsi pienamente. La prima reazione è inevitabilmente intrisa di diffidenza strategica: *funzionerà davvero? Possiede una verità profonda o è mera superficie? Qual è la chiave del suo segreto?*

II. *Il protocollo di indagine: forma e corpo.* È stata proprio la scoperta di questo segreto a dare il via al lavoro, che si articola in un rigoroso protocollo d'indagine. L'analisi parte dal funzionamento intrinseco, dalle specifiche modalità d'uso, dal linguaggio che la maschera impone e dall'attorialità che richiede. Non si può prescindere dall'inquadramento storico-stilistico – genere ed epoca – ma la vera urgenza risiede nel rintracciarne la carica universale e atem-

porale: la sua capacità di risuonare nell'oggi. Svelare la vita di una maschera significa attivare un processo di *deduzione totale*. L'attore-ricercatore decifra la sua anatomia a partire dai dati più astratti:

- dalle *forme pure* (linee, accenti, proporzioni, colori);
- dalle *suggerzioni visive e fisiognomiche* (fisionomia, zoomorfismi, matericità);
- dai suoi *ritmi interni* e dal modo in cui essa capta la luce.

Da questa *decodifica formale* emerge la natura essenziale del personaggio e il '*corpo della maschera*' che lo veicola: dimensioni, posture, tensioni, dinamiche, peso, equilibrio e, in ultimo, la mentalità, il comportamento e l'articolazione della voce (timbri, altezze, ritmi vocali).

III. *Dalla fisiologia alla parola*. Solo dopo aver attraversato il corpo e la sua espressione sonora non verbale – suoni, timbri e semplici articolazioni – ci si confronta con la 'parola'. Attraverso un percorso fatto di continue *esclusioni* e *affermazioni*, di *errori che illuminano* e di *conferme che stabilizzano*, si giunge a individuare la 'forma' migliore in cui ogni singola maschera possa esprimere il proprio potenziale. Questo metodo è stato applicato in momenti successivi di ricerca sulle maschere di Lipari, coinvolgendo sia allievi attori che professionisti.

IV. *La coerenza sistemica e il paradosso di Menandro*. Una volta ottenuto un risultato soddisfacente sulla maschera singola, il lavoro si è espanso alla *dinamica relazionale*: come funziona nel sistema? Come si pone in relazioni gerarchiche ed energetiche con le altre maschere e con lo spazio scenico?

A questo punto, è entrato in gioco il *testo*. Il principio guida era la coerenza simultanea: le relazioni e le modalità d'uso dovevano essere fedeli alla *forma maschera*, fedeli al *testo* e fedeli alla loro *intersezione*. Abbiamo impiegato frammenti di Menandro e Plauto, scoprendo con successo che le maschere da noi utilizzate erano performanti con entrambi gli autori, sebbene la ricerca si sia poi concentrata esclusivamente su Menandro. È su un aspetto di questa esperienza che desidero porre il massimo accento: la singolarità dell'incontro tra queste maschere e la parola menandrea. La maschera, nella sua fissità, nelle sue dimensioni e nei suoi colori, sprigiona una qualità magica, extra-umana e extra-quotidiana. Questo dovrebbe, in apparenza, collidere in modo frontale con un linguaggio familiare, intimo, quasi 'borghese', tipico di Menandro. Questo pensiero mi ha attraversato e preoccupato profondamente fin dalla prima lettura del testo. La domanda cruciale era: *come far sì che questi opposti non si annullino, ma si fecondino reciprocamente per generare una nuova vita teatrale?*

La risposta, emersa dopo un lavoro intenso e non breve, risiede in un principio di equilibrio e fiducia: *valorizzare la maschera e valorizzare il testo, in egual misura*.

MATELLI: *Mi racconti dunque il rapporto dell'attore in maschera con il testo antico, sulla base di questa esperienza?*

IURISSEVICH: Il mio imperativo, in questo lavoro, è stato quello di sostenere il testo menandro con devozione assoluta, rifiutando di svalutarlo in quanto testo 'quotidiano' o 'familiare'. Occorre dare rilievo ad ogni pensiero e sfumatura presenti nel testo, fornendo così quel respiro vitale che impedirà alla parola di venir risucchiata dalla immobilità della maschera. Parallelamente, la maschera – se portata con cognizione, rigore e pulizia – agisce come un potente elevatore. Essa innalza quelle storie private e familiari che altrimenti resterebbero puramente aneddotiche, 'piccola cosa', proiettandole in un ambito universale. Questo innalzamento è una doppia espansione: è *centrifuga* (verso il transculturale e l'universale) e *centripeta* (nell'ambito del profondo).

Trovo la giustificazione teorica di questa dinamica nel concetto aristotelico di '*poiesis*', su cui abbiamo in passato riflettuto a lungo. È poesia solo ciò che realizza una vera *imitazione della natura*, ma a una condizione fondamentale: l'imitazione non deve riprodurre l'individuo singolo storicamente esistito o la situazione realmente avvenuta. Al contrario, il personag-

gio – pur potendo avere un nome proprio – deve appartenere alla sfera della ‘possibilità’, rappresentando e incarnando un universale, come direbbe Aristotele nella *Poetica* (cap. 9). La maschera realizza perfettamente e potentemente questa tensione tra il ‘particolare’ e il ‘possibile’ poetico.

Oltre che per la semplice necessità pratica di permettere la distribuzione dei ruoli con un numero limitato di attori, si impone una ragione più forte per il suo utilizzo: la sua funzionalità teatrale essenziale – in termini espressivi, semantici e drammaturgici. Mi sento in diritto di affermare, per averlo sperimentato, che l’uso della maschera insiste in modo diretto sulla materia drammaturgica di Menandro: sembra che egli stesso avesse scritto sapendo che i suoi testi sarebbero stati rappresentati in maschera. Insisto su questo sapendo che la critica spesso si ferma alla sola analisi letteraria del testo, o interpreta la permanenza della maschera come mera resistenza della tradizione o semplice funzionalità meccanica, come strumento per ampliare voce e azione. Limitarsi a queste spiegazioni è deleterio: significa perdere di vista il senso profondo di ciò che costituisce l’atto vivo e creativo del ‘teatro’.

MATELLI: *In passato avevamo a lungo parlato della teoria sulla recitazione di Teofrasto, incentrata sull’idea di ‘tono dell’animo’⁵. Come pensi che una tale teoria – che fa partire l’emozione da una postura o un movimento fisico preciso – possa influenzare l’approccio di un attore alla sua formazione o alle prime fasi di una prova teatrale?*

IURISSEVICH: Teofrasto, per quanto ho appreso dai tuoi scritti, suggerisce che la relazione non è solo espressiva (il corpo mostra ciò che l’anima sente), ma generativa o causale. Il movimento fisico non è il semplice *effetto* della passione, ma il movimento fisico è la causa che innesca la passione (o ‘tensione dell’anima’).

Ecco come, a mio avviso, funziona ancor oggi tale meccanismo:

1. *movimenti fisici come causa*: la teoria del filosofo suggerisce che la passione (il *pathos* necessario alla scena) abbia origine in specifici movimenti fisici o stati di tensione somatica (*tónos*). Ad esempio, una postura di chiusura e un respiro corto non sono solo il segno della paura, ma il *motore* che genera attivamente la tensione psichica della paura;
2. *la mimesi del fenomeno naturale*. l’attore non imita la persona triste, ma imita il *fenomeno naturale* di come la tristezza si manifesta fisiologicamente. Deve assumere la precisa tensione corporea che, per legge psicofisica, produce il corrispondente stato d’animo;
3. *l’obiettivo*: quando l’attore compie questa *mimesi* fisica esatta, ottiene *come prodotto naturale* la passione necessaria. La passione è il risultato inevitabile, non uno sforzo emotivo.

A mio avviso, l’‘intelligenza globale’ dell’attore è l’unica cosa che rende possibile questa operazione. Non basta essere istintivi: l’attore deve essere come un analista scientifico che riconosce esattamente quale causa fisica (peso, ritmo, tensione) deve innescare per ottenere l’effetto emotivo desiderato sul palcoscenico. È dunque un processo inverso all’istinto: l’attore parte dall’emozione che vuole e, con la sua scienza, risale al preciso movimento corporeo che deve agire.

MATELLI: *Una recitazione in maschera può dunque ancora parlare a un pubblico moderno?*

IURISSEVICH: Certamente, tutto sta nell’abilità degli attori, nella loro capacità di portare la maschera, di riceverne suggestioni, di trasmetterne fascino ed energia di renderla strumento efficace.

MATELLI: *Tu sei abituato a lavorare anche in generi diversi come la Commedia dell’Arte. Quali sono i principi di base che accomunano l’attore che usa la maschera antica e quello che usa la maschera più leggera della Commedia dell’Arte?*

IURISSEVICH: Sono convinto che i principi validi per la maschera antica possano essere applicati a ogni tipo di maschera, con variazioni relative allo specifico linguaggio teatrale da esprimere. In Commedia dell’Arte, per esempio, le maschere sono più leggere, di materiale

⁵ MATELLI (2009) e (2004). IURISSEVICH (2004), p. 159.

più aderente (cuoio) e lasciano scoperti bocca e mento, il che incide alquanto sulle modalità d'uso.

Da considerare anche che tutti linguaggi teatrali, pur tra loro distanti nello spazio e nel tempo comprendono ed esprimono elementi universali della natura e fisiologia umana. Nel teatro popolare di tutto il mondo si possono riscontrare gli stessi archetipi e tipologie di caratteri, come nella commedia greca e latina e nella Commedia dell'Arte. C'è un filo rosso che unisce tutti i linguaggi scenici e la maschera ne è l'ambasciatrice primordiale.

MATELLI: *Menzioni spesso la necessità di una solida preparazione fisica e di una 'sensibilità culturale' per l'attore in maschera. Puoi specificare quali esercizi o tipi di studio avanzato compongono questo training?*

IURISSEVICH: Un attore deve scoprire il corpo necessario alla maschera ed attivarlo: il corpo-maschera giusto per nobilitare al massimo le potenzialità espressive che ogni maschera offre.

Per questo motivo ha bisogno di un *training* specifico che ne aumenti le capacità percettive e renda coscienti e attivi i canali di comunicazione tra pensiero, immagine, stato d'animo e stato fisico... Parliamo qui di una intelligenza al contempo razionale e istintiva. La fisiologia medica da anni parla dell'esistenza... di un cervello "diffuso", che possiamo definire come 'intelligenza del corpo'.

In parallelo a questa esplorazione interiore, l'attore deve farsi raccoglitore di esistenze. La strada, la piazza, il caffè, diventano la sua aula magna, pullulante di personaggi della realtà. Il suo compito è lo studio devoto dell'umano: l'analisi non giudicante dei corpi, dei loro pesi segreti, degli equilibri spezzati, delle posture che narrano intere biografie. E da questa scuola urbana, il suo sguardo deve volare oltre, agli elementi primordiali – l'ineluttabilità del *Fuoco*, la fluidità dell'*Acqua* – e alla grazia brutta degli animali, i nostri maestri silenziosi del movimento. Solo così, attraverso la comprensione del mondo visibile e invisibile, si acquisisce la grammatica profonda del gesto.

Solo dopo questo percorso un attore potrà essere in grado di osservare la maschera di un personaggio, capirne le caratteristiche... e costruirgli un corpo e una interpretazione adeguati.

In conclusione, vorrei specificare cosa intendevo quando ho parlato della necessità della 'sensibilità culturale' di un attore in maschera. Si tratta di comprendere che la maschera è un 'artificio' (nobile), il quale non dispensa l'attore dalla verità scenica. Al contrario: uno riempito di verità fa 'esplodere' la potenza di quella straordinaria operazione che è il teatro.

Per il *training*, scoprire la teatralità di una maschera è il momento finale di un lungo e paziente lavoro che implica già in partenza una solida preparazione, *in primis* di carattere fisico.

Il *training* fisico per indossare e agire una maschera a calotta, in considerazione della varietà dei personaggi, non si differenzia fondamentalmente dal *training* necessario per ogni tipo di maschera, che consiste in:

- a. lavoro sull'energia (attivazione-controllo-gestione);
- b. scomposizione e frammentazione corporea;
- c. tensioni, velocità, direzioni, apertura, chiusura;
- d. studio e "incorporazione" degli elementi della natura (aria, acqua, terra, fuoco);
- e. studio e "incorporazione" di tratti e comportamenti animali;
- f. gestione del ritmo. Al tutto sottende un continuo richiamo a verificare su sé stessi la risonanza e la coerenza fra stato fisico e stato psichico. Il particolare della maschera a calotta, con la bocca generalmente piccola, richiede un lavoro accurato sull'articolazione della parola.

A mio avviso, solo dopo questo percorso l'attore sarà in grado di osservare la maschera, capirne le caratteristiche e costruirgli un corpo e una interpretazione adeguati.

MATELLI: *Dove si può imparare quest'arte?*

IURISSEVICH: Cerco di darti una risposta il più possibile precisa, ma senza la presunzione di essere esauriente. Occorre una premessa: mentre vi sono precedenti nell'affrontare la recitazione con le maschere greche a calotta, va detto che nessuno (almeno a mia conoscenza) l'ha

fatto con il tempo, l'impegno, il rigore, la multidisciplinarietà messa in campo dal progetto 'Menandro in maschera'. Detto questo al giorno d'oggi non esistono scuole istituzionali specifiche e permanenti dedicate alla recitazione in maschera (tanto meno la maschera a calotta), ma ci sono sì corsi di breve e/o lunga durata tenuti sia in alcune scuole istituzionali che in corsi magistrali e laboratori specifici tenuti da riconosciuti docenti.

Oltre al fondamentale e specifico training per avvicinarsi al mondo della maschera (come da me proposto precedentemente) sono consigliabili percorsi che includono insegnamento di: • *Maschera Neutra*: è uno strumento che 'ripulisce' l'attore da attitudini fisse e inconse e ricostruisce uno stato neutro da cui ripartire e su cui costruire. • *Maschera Larvale*: è una maschera a calotta ancestrale, materica, astratta, con volumi ampi, stimolano l'immaginazione e la risposta fisica elementare. • *Maschera Espressiva Intera*: tendente al grottesco, per lavorare su un carattere e una situazione drammatica specifica.

C'è chi poi associa a questi percorsi delle forme di comparazione con le tradizioni orientali (Bali, Katakali, Teatro No, Teatro Kabuki) in cui i codici sono simbolici e non realistico-mimetici, ma con cui può essere affascinante confrontarsi, soprattutto in materia di ritmica e movimento.

CENTRI: *Atelier Mask Movement Theatre* - Matteo Destro (San Miniato - PI); Centro Maschere e Strutture Gestuali (Famiglia Sartori) Abano Terme (PD); Pablo Ibarluzea International School (Bilbao, Spagna).

ACCADEMIE: Accademia "Carlo Goldoni" (Venezia), Accademia "Nico Pepe" (Udine), Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico" (Roma), Accademia Teatro Dimitri (Verscio, Ticino), Svizzera, Civica Scuola "Paolo Grassi" (Milano), École de TNS (Strasburgo), Ecole internationale de théâtre Jacques Lecoq (Avignone).

PEDAGOGHI RINOMATI: Enrico Bonavera, Michele Casarin, Fabio Cuelli, Giovanni Fusetti, Mario Gonzales, Adriano Iurissevich, Michele Monetta, Omar Porras, Malcolm Knight e altri.

MAESTRI ARTIGIANI E ATELIERS (per le maschere intere): *Atelier* Stefano Perocco di Meduna (Mirano, VE), Scottish Mask and Puppet Centre-Malcolm Knight (Glasgow UK), Zorba Officine Creative (Andrea Cavarra - MI).

Mi voglia perdonare chi ho dimenticato.

MATELLI: *Questi percorsi formativi sono sufficienti per la maschera greca o quest'ultima richiede una competenza ulteriore e specifica?*

IURISSEVICH: Ribadisco che, per quanto conosco, in tutte queste situazioni si può studiare maschera neutra o espressiva o di Commedia dell'Arte e altre tradizioni o alcuni elementi di maschera tragica greca, ma, a mia conoscenza, non il tipo di maschera a calotta che è oggetto specifico del nostro studio.

In ultimo una nota fondamentale. La maschera greca è una maschera parlante (ho già precedentemente argomentato su maschera, parola e Menandro), a differenza della neutra, della larvale e della espressiva, per cui l'attore deve avere anche una solida preparazione nell'uso della parola e nella gestione del testo. Alla fine corpo, maschera e parola si armonizzano in un linguaggio codificato e sulla scena si creeranno composizioni in cui pensiero-intenzione-battuta-azione reazione, ecc., si articolano in modo ricco e complesso, con l'apporto del codice della maschera.

MATELLI: *Ci puoi mostrare un esempio concreto di questa complessa articolazione scenica?*

IURISSEVICH: Presento un esempio di composizione di monologo dal *Dyskolos*, Atto I, Scena 3:

Cnemone entra in scena da quinta laterale, un po' curvo, una zappa in mano bofonchiando, percepisce la presenza del pubblico alla sua destra, si blocca di colpo, gira lentamente la testa verso la platea, reazione fisica (come da leggero spavento) grugnisce fra sé e sé, lentamente scorre lo sguardo sul pubblico da una parte

all'altra, gonfia il petto e si tira su e con voce tonante: CNEMONE. «E poi Perseo, (a parte del pubblico), quel Perseo, (altra parte), era o non era o non era in paradiso lui per due fattori?, (a tutti, accennando a delle ali), era nato volante, (muove la zappa per indicare tutti), niente a che fare dunque con tutti quelli che passeggiano in terra, (a se stesso abbassando la maschera), ce l'avessi io adesso (minaccioso al pubblico) non c'era niente di più ben fornito in tutto il circondario, (atteggiandosi a statua), di statue d'uomo in sasso, (molla la tensione, inclina la maschera verso l'alto), Asclepio della mia salute, cicalano quelli e si rovesciano sul mio terreno, (guarda il pubblico grugnendo, dirige il corpo camminando verso sinistra, maschera al pubblico, quando gira la maschera a sinistra si paralizza – ha visto Sostrato – maschera al pubblico) eccone un altro a far da palo alla mia porta...».

Tutto quanto notato nel testo è coerente con il pensiero e le intenzioni.

MATELLI: *Quale è il materiale delle maschere che avete messo in scena?*

IURISSEVICH: Si suppone che le maschere antiche fossero costruite utilizzando impasti di fibre vegetali, foglie, colle naturali e magari cera. Il materiale usato da Malcolm Knight è una resina sintetica, con buone caratteristiche di leggerezza, solidità e una buona sonorità.

MATELLI: *La maschera greca ricostruita oggi da modellini antichi richiede di essere adattata al volto dell'attore?*

IURISSEVICH: Sì, ma in misura minima, mantenendo quindi valido l'idealità del progetto di riprodurre fedelmente le maschere originali. Occorre in ogni caso un certo grado di elasticità e temperanza, come pure avere l'onestà di dire che quello che è giunto fino a noi sono dei modellini delle maschere e non le maschere stesse, e quindi essi stessi delle riproduzioni, soggette inevitabilmente a interpretazioni e possibili difetti nel corso della realizzazione. È certamente ideale che il casco sia conforme alla grandezza della testa di un attore, ma capiamo anche che, da un punto di vista pratico, nasce un problema se, nell'economia della divisione dei ruoli, la stessa la stessa maschera deve venire indossata da un altro attore nel corso della stessa rappresentazione. Questi non sono casi frequenti ma, quando si presentano, è necessario trovare il miglior compromesso sulla misura di una calotta che deve essere sufficientemente grande da essere indossabile da due attori con dimensioni del capo e del volto differenti.

MATELLI: *Che percezione si ha dello spazio scenico esterno con il volto ricoperto da una maschera?*

IURISSEVICH: Portare questo tipo di maschere è estremamente faticoso per l'attore. Si fatica e si suda molto più che a viso scoperto, la visione dello spazio è assai ristretta e poi l'attore deve "tarare" sulla maschera le inclinazioni e le direzioni dello sguardo che non sempre corrispondono a quelle naturali.

MATELLI: *Che difficoltà possono esserci per un attore contemporaneo a recitare un testo del III sec. a.C. come quello di Menandro?*

IURISSEVICH: Per un attore contemporaneo tante, tra cui: lavorare su un livello di energia e tensione/attenzione fisica alquanto più alta; e utilizzare codici formali e stilistici. Un attore con esperienza non superficiale, ma profonda e professionale di Commedia dell'Arte, parte molto avvantaggiato.

MATELLI: *Da decenni la maschera è tuo oggetto di studio anche per i significati che porta, nel teatro e nella vita. Posso chiederti di riassumere alcune tue considerazioni?*

IURISSEVICH: Come ho già avuto occasione di scrivere, la maschera è quell'artificio che istantaneamente dichiara: 'teatro'!⁶ Secondo l'intuizione di Lecoq, l'efficacia e la bellezza di una maschera teatrale non risiedono nella sua singola foggia, ma nella sua funzione trasformativa e unificante. Tutte le maschere valide, al di là delle loro differenze formali o spirituali, condividono la capacità di ritrasmettere la profondità dell'essenza umana. Il loro ruolo drammaturgico è quello di filtrare l'essenziale, ripulendo la narrazione dall'aneddoto e innalzando

⁶IURISSEVICH (2004), p. 154.

il testo al di sopra della cronaca quotidiana, per consegnarlo alla dimensione universale. *Il gioco della maschera non è una scienza esatta, bensì un'arte esatta... geometria al servizio dell'emozione*⁷.

La Maschera è lo specchio in cui il pensiero si riflette senza filtri, un diaframma immobile che amplifica ogni incertezza interiore. Non tollera il *vuoto sterile*, l'assenza di un intento drammatico.

Se l'anima-personaggio non pulsa con la giusta, esatta cognizione, la maschera, con la sua fissità, denuncia istantaneamente il tradimento. È la sua verità inamovibile.

È imperativo forgiare un *ponte di assoluta precisione* tra l'architettura invisibile del *pensiero* e l'eloquenza del *gesto mascherato*. Il corpo dell'attore non è un semplice strumento, ma un *recettore alchemico* che deve *digerire e trasmutare* la complessità intellettuale del testo – la sua trama di sensi e livelli semantici – in una verità fisica tangibile. La Maschera esige un *corpo pensante* e una *mente incarnata*, un'unica, ininterrotta corrente di significato: *l'intelligenza deve farsi carne*.

Qui risiede il suo ineguagliabile e inquietante fascino: nell'eterna, sottile *tensione* tra l'immobile eternità del volto fisso e il guizzo fugace della vita che lo anima. In questa sublime, ambigua alchimia di *staticità e mutamento* si insinua un senso profondo di mistero, un disagio sacro, una fatale, ineludibile attrazione. *La maschera è il simulacro della morte*, eppure è una *metafora divina*, un assoluto muto che necessita dell'umano – dell'attore, mortale e vibrante – per compiersi e infine *rivelare il suo verbo*.

MATELLI: *Hai un ricordo emozionante e ricorrente legato a una delle tue messe in scena di commedia in maschera?*

IURISSEVICH: Sì, ma il momento più bello è quella *forte emozione* – come un tuffo al cuore – che si prova ogni volta, quando il segreto del personaggio sembra rivelarsi per un attimo, svelato da un gesto o un'intonazione precisa, per poi tornare a nascondersi subito dietro la fissità della maschera. È un momento altissimo di gioia che si ripete a ogni spettacolo in maschera, per il quale sono grato a tutti i miei collaboratori con cui ho avuto il piacere e la fortuna di lavorare.

3. CONCLUSIONI: LA MASCHERA A CALOTTA COME STRUMENTO DI TRASFORMAZIONE

Il dialogo con Adriano Iurissevich permette di concludere che, a suo giudizio, la maschera a calotta che risale alle miniature di Lipari è analoga, ma non coincide con la maschera integrale (*full mask*) del teatro moderno. Quest'ultima viene utilizzata a livello globale come strumento di una disciplina cruciale per lo sviluppo organico e la trasformazione dell'attore, imponendo una radicale rielaborazione della presenza scenica che privilegia il movimento e il gesto a discapito dell'espressione facciale. E questo sicuramente valeva anche per la maschera antica, la cui tecnica però aggiunge altre caratteristiche.

Iurissevich ha presentato due distinti approcci all'uso della maschera a calotta:

1. il modello pedagogico Lecoq-derivato (maschera integrale moderna): i centri di eccellenza contemporanei come l'*Atelier Mask Movement Theatre di Matteo Destro* in Italia, e i programmi dell'Accademia Teatro Dimitri o Pablo Ibarluzea, offrono un percorso formativo olistico che integra performance, artigianato e la progressione metodologica (Neutra, Larvale, Espressiva). L'obiettivo primario di questo modello è la formazione di un attore versatile e consapevole delle dinamiche del Teatro Fisico;
2. il modello di ricerca storica (con maschera a calotta greca): il lavoro condotto da lui stesso sulla maschera comica greca, fedelmente ricostruita dai modellini archeologici di Lipari con l'ausilio della tecnologia 3D, costituisce una significativa variante rispetto alle ricostruzioni artistiche inaugurate da Silvio Merlino con *La donna di Samo* nel 1979 che avevano

⁷LECOQ (1996), p. 7.

richiesto l'elaborazione di un certo registro recitativo⁸, e rappresenta un 'primato', che ha aperto nuove vie. Il suo approccio non è primariamente focalizzato sulla didattica generale della *full mask*, ma sulla comprensione e riattivazione del codice performativo perduto della Commedia Nuova di Menandro.

La sua indagine sulla maschera a calotta greca supera oltre la semplicistica analogia con le *full masks* moderne, concentrandosi sulla sua funzionalità teatrale essenziale – in termini espressivi, semantici e drammaturgici – in relazione al testo menandro.

- *Il Paradosso di Menandro*: sebbene la maschera sia fissa, magica ed 'extra-umana', l'esperienza ha dimostrato che essa non annulla il linguaggio intimo e 'borghese' di Menandro, ma funge da 'potente elevatore' che proietta le storie private e familiari in un ambito universale.
- *Coerenza drammaturgica*: l'uso della maschera fedelmente riprodotta insiste in modo diretto sulla materia drammaturgica, suggerendo che Menandro stesso avesse scritto sapendo che i suoi testi sarebbero stati rappresentati in maschera.
- *Rigore fisico storico*: questo approccio richiede un'abilità attoriale estremamente precisa, elaborata sull'idea di *tónos* di Teofrasto, dove il movimento fisico (tensione somatica) è la causa che innesca la passione, richiedendo all'attore di agire come un 'analista scientifico' per raggiungere la verità scenica.

In conclusione, mentre i centri di eccellenza offrono la metodologia per l'addestramento di alto livello nella *full mask* contemporanea, il lavoro di ricerca del progetto britannico seguito ed elaborato da Iurissevich apre uno spazio metodologico distinto e necessario per studiosi e attori interessati a svelare la funzionalità specifica della maschera a calotta comica antica.

Fotografie di alcune scene del *Dyskolos* di Menandro presso il Teatro Filodrammatici di Milano sono presentate in questo volume nell'articolo MATELLI (2026a), figg. 4, 5 e 6.

ABBREVIAZIONI

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

BIBLIOGRAFIA

IURISSEVICH A. (2004), *Menandro e le maschere di Lipari*, in «Dioniso», 3, pp. 156-159.

KNIGHT M. (2007), *Recreating Ancient Masks*, in «Puppet Notebook», 9, 19-20.

LECOQ J. (1996), *La geometria al servizio dell'emozione*, in *Maschera e mascheramenti. I Sartori tra Arte e Teatro*, Padova, pp. 51-53.

MATELLI E. (1999), *Il tono dell'anima in Teofrasto. Una nuova lettura del frammento FHS&G 712 sulla hypokrisis*, in «Aevum», 73, pp. 53-73.

MATELLI E. (2004), *L'importanza del «tono dell'anima» nel trattato sulla recitazione di Teofrasto*, in «Aevum», 78, pp. 129-41.

MATELLI E. (2026a), *Maschere della necropoli Diana di Lipari per un'interpretazione del Prometeo Incatenato di Eschilo*, in MRT, pp. 149-191.

MATELLI E. (2026b), *L'Anno Zero della Commedia Nuova in scena: Rocco Mortelliti e il Coraggio Scenico delle Maschere di Lipari (1979). Intervista a Rocco Mortelliti, attore*, in MRT, pp. 459-468.

WILLIAMS R. (2004), *New Comedy in Performance. Menander and the Mask*, in «Dioniso», 3, pp. 148-159.

⁸ Si veda in questo volume MATELLI (2026b).