

L'èkphrasis della maschera teatrale antica. L'Onomastikòn di Giulio Polluce tradotto nelle terrecotte liparesi

Francesca Fatta
Francesco Stilo
Lorella Pizzonia

Abstract

Il contributo proposto mette in evidenza alcuni tra gli esiti prodotti nell'ambito di due progetti di ricerca attivi presso il Parco Archeologico Eoliano – Museo Luigi Bernabò Brea di Lipari. Il museo custodisce la più importante testimonianza nell'ambito della maschera teatrale, relativa alla tragedia e alla commedia greca e latina. I caratteri delle maschere classiche, fino al rinvenimento degli esemplari liparesi, avvenuto a partire dalla seconda metà del XX sec., erano per lo più noti attraverso descrizioni di tipo testuale. La principale fonte è Giulio Polluce, grammatico e lessicografo, vissuto nel secondo secolo a.C. Il contributo intende accostare alle descrizioni testuali di alcuni reperti di maschere, l'immagine digitale, esito di rilievi eseguiti presso il Museo Bernabò Brea. Il contributo è strutturato in tre ecfrasi. La prima descrive il passaggio dalla descrizione testuale alla semantica della maschera; la seconda definisce il personaggio teatrale attraverso l'individuazione dei caratteri tipologici essenziali, accostando ai brani di Polluce le immagini esito dei rilievi digitali; la terza definisce il passaggio dai modelli digitali a nuove maschere teatrali realmente indossabili in scena. Tra gli obiettivi raggiunti vi è lo sviluppo di un percorso mirato a riportare in scena i caratteri del teatro greco, attraverso la costruzione di nuove maschere realizzate secondo una matrice digitale dei reperti archeologici.

Parole chiave

Ecfrasi, maschera teatrale, rilievo digitale, modello tridimensionale, teatro greco.



Maschere della commedia nuova, Museo Archeologico Bernabò Brea di Lipari, modelli digitali, visualizzazioni assometriche (elaborazione degli autori).

"Non dal volto si conosce l'uomo, ma dalla maschera."
Blixen 1934

Introduzione

Sono davvero tracce a volte poco leggibili quelle che l'archeologia ci restituisce delle testimonianze della cultura materiale del teatro antico. Gli apparati architettonici, i *frons scenae*, i palchi, i costumi scenici, le maschere, gli spazi riservati al pubblico, i ruoli degli attori, le innovazioni tecniche e altro ancora rappresentano la complessa e articolata 'macchina dello spettacolo' che permette di delineare il rapporto tra testo, scena e movimento nei grandi teatri classici. La storia dello spettacolo è una storia complessa, fatta di processi e relazioni ampie, di "connessioni tra persone e persone, tra persone e oggetti, spazi, forme artistiche e culturali" [Mazzoni 2003, p. 118].

Uno degli elementi più noti e rappresentativi sia nella tragedia che nella commedia è la maschera, ambito di ricerca sul quale il presente gruppo di ricerca da anni si concentra. Essa è, da sempre, l'elemento di raccordo fra il mondo tangibile e intangibile del teatro, fra la parte concreta e la sfera emozionale che il teatro è in grado di incarnare, un *trasfer* della realtà e, tra gli scarsi elementi pervenuti oggi che concorrono, insieme ai testi classici delle tragedie e delle commedie, a definire questa affascinante dimensione del teatro classico, vi sono alcune rappresentazioni vascolari, affreschi, mosaici o piccole statue che riproducono personaggi e scene del teatro (fig. 1).

Senza dubbio il repertorio più affascinante che costituisce, ad oggi, una delle fonti più importanti e complete della cultura materiale del teatro è la raccolta di modellini di maschere in terracotta scoperte a Lipari da Luigi Bernabò Brea e Madeleine Cavalier nel corso del XX sec., presenti presso il Museo Archeologico di Lipari che, fra reperti integri e frammentari, offrono il pretesto per impostare una riflessione semantica e letteraria sul valore della maschera [1]. Questa è l'elemento che, per sua capacità evocativa riesce, più di altri del teatro classico, a dare un codice interpretativo alle molte dimensioni immateriali del teatro. Non è possibile isolare la maschera da colui che la indossa e dallo spazio che la circonda, per cui essa deve sempre poter rimandare al contesto dell'evento e alla rappresentazione a cui fa riferimento. Non si può, infatti, "proporre una sequenza di maschere senza contestualizzarle, storicizzandole nel loro specifico ambito teatrale di produzione e rappresentazione" [Profeti 2005, pp. 43-44], perché questo ne provocherebbe uno svuotamento di senso. La maschera ha bisogno, dunque, di un palcoscenico sul quale esibirsi, di uno sfondo su cui recitare, di un testo che dia significato al suo significante.

Il limite della traducibilità di un'immagine in un testo verbale, o viceversa, dipende dai limiti e dalle condizioni di attuazione di queste operazioni a seconda delle premesse da cui parte l'*èkphrasis* stessa.



Tali premesse riguardano il libro IV dell'*Onomastikòn* di Polluce, testo fondamentale per comprendere il teatro, le ingegnose macchine da palcoscenico e le maschere utilizzate nella tragedia e nella commedia greche e romane. Le maschere di Lipari riflettono con esattezza le tipizzazioni indicate nell'*Onomastikòn*, secondo la caratterizzazione riconoscibile nel repertorio testuale dei personaggi.

Molto si è discusso sulla fonte da cui Polluce avrebbe tratto questo catalogo, soprattutto a proposito delle maschere della commedia. Gli scavi di Lipari, restituendoci una gran massa di modellini di maschere teatrali relative alla commedia nuova di Menandro, ci dimostrano con evidenza la stretta corrispondenza dei singoli tipi con quelli descritti da Polluce, anzi in qualche caso ci consentono di interpretare correttamente frasi del suo testo, che potevano sembrare oscure o di significato incerto e anche di correggere qualche errore interpretativo.

Per rendere più esplicito il senso della traduzione tra testo e reperto, si propongono tre tipi *èkphrasis*, ognuna riferita alla maschera, intesa come reperto archeologico, e il teatro a cui questa è votata.

Prima *èkphrasis*: dalla descrizione testuale alla configurazione semantica della maschera

La prima *èkphrasis* poggia sulla descrizione testuale presente nel repertorio delle tragedie e delle commedie classiche. Si tratta di ritrovare un rimando tra i versi descrittivi di alcuni personaggi e la loro corrispondenza alle fattezze delle maschere rispondenti.

Si propongono due brani tratti dal repertorio delle commedie plautine, nelle quali i personaggi sono descritti nei caratteri fisici [2].

Ne l'*Asinaria*, atto secondo:

“Mercante: Che faccia ha il vostro Ramarro? [*a parte*:] Se è lui, ora potrò essere sicuro.

Profumino: Ci ha le guance magre, è rossiccio, ha un bel po' di pancia, occhi torvi, statura rispettabile, aspetto ingrignato.

Mercante: Un Pittore non avrebbe potuto fargli il ritratto con più precisione”.



Fig. 2. Servo principale, Museo Archeologico Bernabò Brea Lipari inv.9755 (rilievo fotogrammetrico, nuvola di punti e mesh testurizzate di F. Stilo).

La descrizione che Profumino fa al Mercante è quello di Leonida un servo dai caratteri tipici che si ripetono anche per personaggi analoghi [3].

Nello *Pseudolus*, sempre di Plauto, atto quarto:

“*Ballione*: ... Ehi, dimmi un po' tu, che aspetto aveva quello cui hai dato il contrassegno?

Arpago: Era un pelo rosso, panciuto, con le gambe muscolose, piuttosto scuro di pelle; testa grossa, occhi puntuti, faccia rubiconda, e certi piedi!”.

Anche in questo caso la descrizione riguarda un servo dagli stessi caratteri del precedente [4].

La citazione di queste due scene anticipa, in certo qual modo, la successiva *èkphrasis* che riguarda l'analisi tipologica delle maschere (fig. 2).

Seconda *èkphrasis*: dalla descrizione del personaggio alla definizione del tipo

La seconda *èkphrasis* si compie attraverso il confronto diretto tra le descrizioni testuali tramandateci da Giulio Polluce e i modelli di maschere custoditi a Lipari.

Si riportano alcuni passi tratti dall'*Onomastikòn*, relativi a quattro esemplari di maschere, due caratteri maschili ed altrettanti femminili, riferibili alla commedia nuova, messi in relazione alle immagini prodotte attraverso le operazioni di rilievo. Le immagini propongono, accanto alla lettura digitale, l'estrazione dei caratteri elementari che costituiscono la maschera, evidenziando i soli contorni del viso e degli elementi eventualmente citati nel testo, considerati inoltre utili per la realizzazione della maschera teatrale.

Il primo nonno

“Le maschere comiche sono quanto più possibile simili ai personaggi che mettevano in ridicolo, o erano modellate in modo da essere il più possibile ridicole: quelle della commedia nuova sono il primo nonno, il secondo nonno, il vecchio principale, il vecchio dalla lunga barba, Ermonio, quello dalla barba a cuneo, il Licomedeo, il gestore del bordello, il secondo Ermonio. Questi sono i vecchi: il primo nonno è il più vecchio, ha capelli molto corti, sopracciglia in ordine, una bella barba, guance magre, lo sguardo rivolto verso il basso, la carnagione chiara, la fronte abbastanza lieta” [Poll. Onom., IV].

La maschera del primo nonno corrisponde esattamente alla descrizione che ne dà Polluce. I cinque esemplari rinvenuti a Lipari derivano da un medesimo prototipo. L'esemplare n. 1 (fig. 3), inv. 972 I, di medie dimensioni, è quasi integro e conserva perfettamente il colore che nel volto è roseo e nei capelli e nella barba bianco.



Fig. 3. Primo nonno, Museo Archeologico Bernabò Brea Lipari inv. 972 I (rilievo digitale di F. Stilo, elaborazione e disegno di L. Pizzonia).

Il giovane perfetto

“Le maschere dei giovani sono il perfetto, il giovane scuro, il giovane ricciuto, quello delicato, il campagnolo, il giovane con i capelli scompigliati, l'adulatore, il parassita, l'*eikonikòs*, il siciliano.

Il perfetto ha un colorito rossiccio, è atletico, piuttosto abbronzato, ha poche rughe sulla fronte, una corona di capelli e sopracciglia rialzate" [Poll. Onom. IV].

La maschera del giovane perfetto, inv. 9730, (fig. 4) è fra quelle che ricorrono con maggiore frequenza. I caratteri sono definiti da un volto ovale, allungato e affilato, una fronte bombata, occhi sbarrati dai bulbi rotondi. Le chiome sono rappresentate da una massa unitaria.



Fig. 4. Il giovane perfetto, Museo Archeologico Bernabò Brea Lipari inv. 9730 (rilievo digitale di F. Stilo, elaborazione e disegno di L. Pizzonia).

La falsa vergine

"Le maschere delle donne giovani sono la chiacchierona, la ricciuta, la vergine, la falsa vergine, l'altra falsa vergine, la chiacchierona dai capelli grigi, la concubina, l'etera esperta, la piccola etera, l'etera dorata, l'etera con i capelli cinti da una mitra, la piccola torcia, la delicata con i capelli rasati, la servetta con i capelli lisciati [...]. La vergine ha [...] la carnagione molto pallida. La falsa vergine ha la carnagione ancor più bianca e i capelli raccolti sulla sommità del capo; somiglia a una appena sposata" [Poll. Onom. IV].

La maschera inv. 9762, (fig. 5) riproduce la figura della Pseudokore, la falsa vergine. La descrizione fornitaci da Polluce non lascia dubbi circa l'identificazione della maschera. La maschera presenta una carnagione molto chiara, con labbra dipinte di colore arancio vivo. Sottili linee brune definivano le sopracciglia e alcuni riccioli di capelli.



Fig. 5. La Pseudokore, Museo Archeologico Bernabò Brea Lipari inv. 9762 (rilievo digitale di F. Stilo, elaborazione e disegno di L. Pizzonia).

La chiacchierona dai capelli grigi

"La chiacchierona dai capelli grigi prende il nome dal suo aspetto: fa la parte di un'etera che ha cessato la propria attività" [Poll. Onom. IV].

La maschera identificata come la chiacchierona dai capelli grigi è presente in un gran numero di esemplari a Lipari. Le maschere, provenienti da un medesimo prototipo, corrispondono

Fig. 6. La chiacchierona dai capelli grigi, Museo Archeologico Bernabò Brea Lipari inv. 10866 (rilievo digitale di F. Stilo, elaborazione e disegno di L. Pizzonia).



a successive riduzioni, nel numero di sei, del modello originale. L'esemplare preso in esame, inv. 10866, (fig. 6) appartiene alla quinta riduzione. Il tipo è caratterizzato da un'espressione sorridente, arguta e sarcastica.

Terza *èkphrasis*: dalla costruzione del modello al ritorno al teatro

I manufatti custoditi a Lipari, dovevano riprodurre, piuttosto fedelmente, le originarie fattezze delle maschere teatrali realmente indossate in scena, non giunte fino ai giorni nostri in quanto realizzate in materiali deperibili. Nella pratica funeraria eoliana questi singolari manufatti venivano collocati presso le tombe dei defunti quale dono dei vivi per i morti [Bernabò Brea 1981]. Le terrecotte di argomento teatrale erano frequentemente offerte alle tombe perché Dioniso, il dio che offriva ai suoi devoti e iniziati i suoi misteri, le beatitudini ultraterrene, era anche il dio del teatro. I pezzi rinvenuti durante le campagne archeologiche fanno riferimento a modelli di maschere relative alla tragedia, al dramma satiresco e alla commedia, di attori comici o satiri e sileni [Bernabò Brea 1987, p. 14]. Gli esemplari rinvenuti possono essere fatti risalire a due periodi di produzione principali [5]. I manufatti del IV secolo devono essere messi in rapporto con la tragedia di Sofocle ed Euripide e con la commedia di Aristofane; a questo periodo possono essere inoltre ricondotte le statuette relative alla cosiddetta commedia di mezzo. Le maschere del III secolo, invece, sono da riferirsi alla commedia nuova, di cui Menandro è il maggiore esponente [6]. Secondo l'ipotesi più accreditata, come già accennato, esse erano simboli della religione misterica di Dioniso che, evidentemente, era molto diffusa nell'isola di Lipari [Bernabò Brea, Cavalier 1979, p. 136]. Più in generale, la relazione tra il teatro, ed in particolare il dramma, e i rituali religiosi,

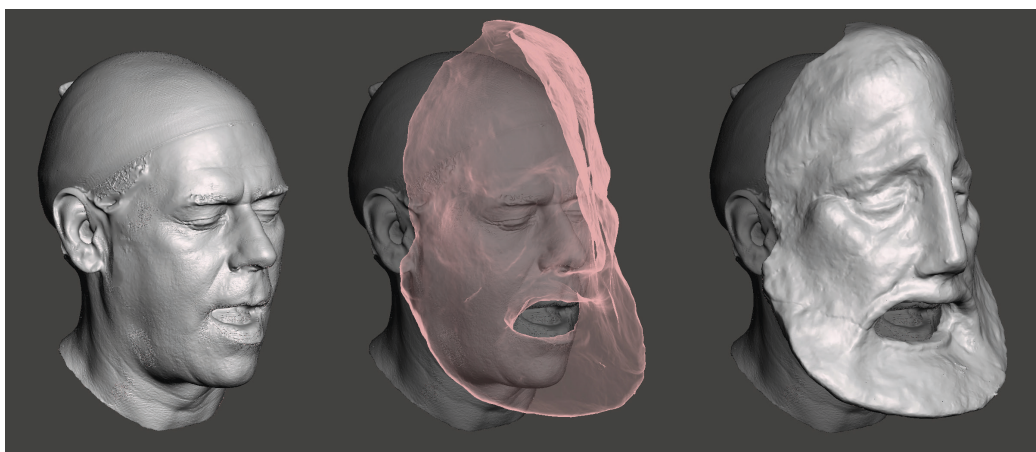


Fig. 7. Paride, Museo Archeologico Bernabò Brea Lipari inv. 13556 (elaborazioni fotogrammetriche e modello digitale di F. Stilo).

Fig. 8. Realizzazione delle maschere in cuoio, Atelier del maestro Andrea Cavarra (modelli stampati in 3d di F. Stilo, modellazione in argilla e cuoio di A. Cavarra).



trova riscontro in diverse epoche e culture, tra le quali l'antico Egitto e il Giappone [Csapo, Miller 2007].

Riprendendo il quarto libro dell'*Onomastikòn* di Giulio Polluce, le maschere vengono descritte in maniera spesso sommaria e a tratti poco comprensibile. Di fondamentale importanza sono i tratti caratteristici, relativi all'acconciatura dei capelli, alla barba, alle caratteristiche somatiche quali le fattezze di fronte, occhi, naso, mento, orecchie, forma del viso, etc. Nell'*Onomastikòn* si può riscontrare una struttura onomastica, che organizza i repertori lessicali attraverso l'accostamento "orizzontale" di sinonimi e termini appartenenti allo stesso campo semantico [Poll. Onom. IV, p. 26].

Le maschere sono state rilevate digitalmente nell'ambito di due progetti, un PRIN e un PNRR [7], aventi per partner anche il Museo Luigi Bernabò Brea di Lipari [8]. La produzione dei modelli digitali, oltre alla generazione di elaborati grafici di tipo tradizionale, ha aperto la strada alla realizzazione di modelli digitali visualizzabili in remoto, condivisi attraverso la messa a punto di una collezione digitale *open access*; alla produzione di repliche analogiche stampate in 3D, anche finalizzate all'integrazione delle lacune; alla realizzazione di prodotti grafici di tipo analitico; alla realizzazione di sperimentazioni avanzate, concretizzatesi nel passaggio dai modelli alla piccola scala, a maschere realmente indossabili in scena [9].

In particolare, in questo passaggio, avvenuto attraverso la collaborazione interdisciplinare con esperti del settore filologico, con registi e compagnie teatrali, con la dimensione artigianale espressa da maestri mascherai, si è compiuta quella transizione rappresentata dalla traduzione dei modelli digitali in maschere realizzate in cuoio o tessuto, realmente indossabili in scena.

Il processo, dal punto di vista metodologico, è articolato in diverse fasi. Tralasciando gli aspetti relativi alla progettazione dei rilievi, all'individuazione delle corrette condizioni di illuminazione e di presa, ai dettagli relativi ad ogni singolo step, è possibile sintetizzare il processo metodologico nei seguenti punti:

1. digitalizzazione del reperto attraverso l'utilizzo di fotogrammetria digitale *Structure from Motion* (SfM);
2. post-processamento del modello mesh di tipo TIN (*Triangulated Irregular Network*);
3. messa in scala dei modelli (fig. 7) attraverso l'utilizzo di scansioni relative a volti e teste umane (attori coinvolti nella messa in scena);
4. stampa tridimensionale del modello ottenuto;
5. fasi artigiane relative all'utilizzo del modello ottenuto, quale matrice per la produzione di maschere indossabili in scena (fig. 8).

Conclusioni

Fino alla scoperta del deposito archeologico Liparese, la rappresentazione testuale di Pol-
luce rappresentava la più completa descrizione disponibile dei caratteri teatrali greci. La
corrispondenza della documentazione figurata con questo catalogo è innegabile. I tipi fissati
fin dall'origine restano sempre riconoscibili nei loro caratteri essenziali, pur nella diversità
che i singoli esemplari di ciascun tipo presentano fra di loro. Gli sporadici rinvenimenti
archeologici di tipo fittile, litico e pittorico giunti fino ai giorni nostri, non permettevano la
composizione di un quadro esaustivo, quadro che oggi, grazie alle maschere liparesi, diviene



Fig. 9. Messa in scena
della tragedia di Eschilo
Prometeo incatenato (regia
di Elisabetta Matelli, foto
di F. Stilo).

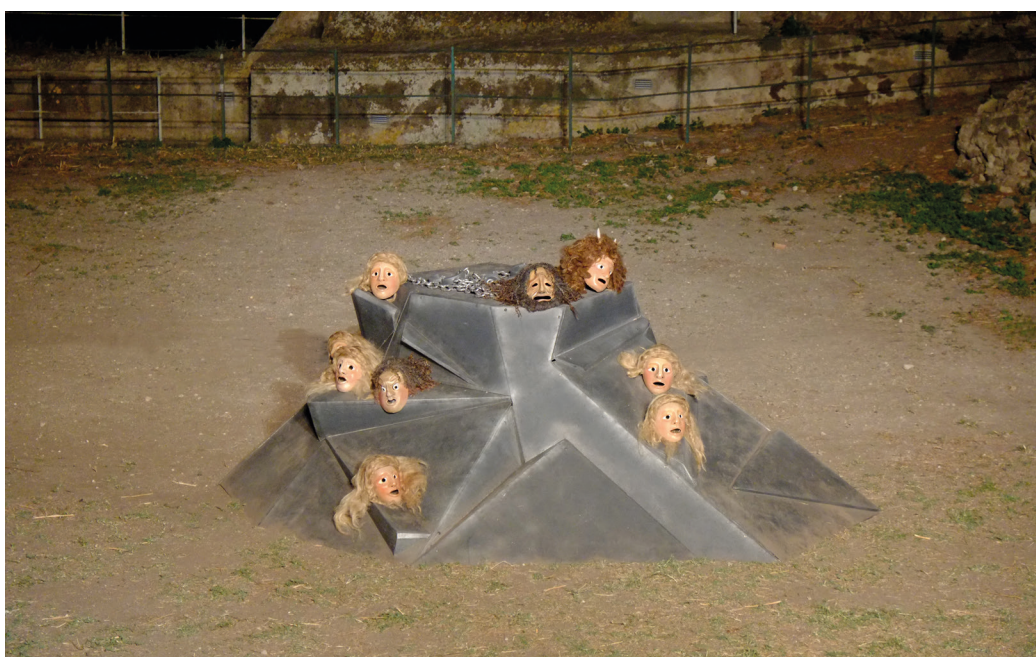


Fig. 10. Le maschere dopo
lo spettacolo (foto di F.
Stilo).

costante oggetto di indagine e studio per la sua straordinaria completezza ed omogeneità. Il contributo – per la prima volta – accosta alle descrizioni testuali di alcuni reperti di maschere, l'immagine digitale, esito di rilievi eseguiti presso il Museo Bernabò Brea, e propone il passaggio dalle maschere rituali a maschere indossabili in scena (figg. 9, 10). L'esperienza di ricerca è capace di traghettare, attraverso i linguaggi della contemporaneità, il teatro classico fino all'oggi, facendo rivivere, in un processo rappresentato attraverso le tre *èkphrasis* qui sintetizzate, le caratteristiche del teatro greco e latino [10].

Riconoscimenti

Il contributo presentato è frutto di un lavoro comune. Francesca Fatta ha redatto i paragrafi *Introduzione* e *Prima èkphrasis*; Lorella Pizzonia ha redatto il paragrafo *Seconda èkphrasis*; Francesco Stilo ha redatto i paragrafi *Terza èkphrasis* e *Conclusioni*.

Note

[1] Nel Museo Archeologico Eoliano di Lipari è esposta una vastissima collezione di mascherette in terracotta di piccole dimensioni (databili tra la prima metà del IV e la metà del III secolo a.C., ovvero al 252 a.C., anno della conquista e della conseguente distruzione romana), rinvenute principalmente nell'area della necropoli in Contrada Diana agli inizi degli anni '50 [Bernabò Brea, Cavalier 1979; Bernabò Brea 1987; Bernabò Brea, Coen, Descœudres 1992; Bernabò Brea 2001; Ingoglia 2007].

[2] I due brani sono stati suggeriti da Roberto Danese, Professore Ordinario di Filologia greca e latina, Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Studi Umanistici e Internazionali (DISCUI) UNIURB, PI del PRIN 2022 *The mask between rituality and theatre. Archaeological, literary, historical, anthropological, and performative investigation of material culture in the classical world through Digital Humanities tools with a view to a broader, fairer and more inclusive cultural fruition*.

[3] L'*Asinaria* (letteralmente, *La commedia degli asini*) è databile tra il 206 e il 211 a.C., l'argomento, la trama e i personaggi coincidono con gli elementi che appartengono alla commedia nuova di Menandro. Vi è, infatti, un giovane innamorato di una fanciulla. Il loro amore è contrastato da un antagonista e grazie all'aiuto di due servi astuti il protagonista riuscirà a ottenere la sua amata ed a portare a termine i suoi intenti amorosi.

[4] L'opera *Pseudolus* di Plauto è una commedia realizzata nel 191 a.C. e narra, così come evoca il nome, di un inganno con una trama fatta apposta per disorientare fin dall'inizio spettatori e lettori. Pseudolo è uno degli schiavi ingannatori per eccellenza.

[5] La figura 7 mostra un esempio relativo a questo primo gruppo, corrispondente al personaggio di Paride e databile agli inizi del IV secolo a.C.

[6] Per esempi relativi al secondo gruppo vedi le figure da 2 a 6.

[7] I progetti a cui si fa riferimento sono il PRIN *The mask between rituality and theatre*, e il PNRR *Rimozione delle barriere fisiche e cognitive in musei e luoghi della cultura pubblici non appartenenti al Ministero della Cultura* proposto dal Parco archeologico delle Isole Eolie.

[8] Il museo è stato istituito dopo la seconda guerra mondiale e contiene in gran parte reperti archeologici provenienti da campagne di scavo sistematiche condotte nelle Isole Eolie a partire dagli anni '50 del '900.

[9] Le maschere sono inoltre oggetto di studio nell'ambito di laboratori didattici multisensoriali dedicati alla formazione di un pubblico vasto che include i più giovani, ma anche soggetti portatori di disabilità fisiche o cognitive.

[10] In riferimento ai temi trattati, sebbene non direttamente citati nel testo, i seguenti volumi sono stati consultati al fine di orientare la ricerca: Bedouin 1998; Crisa 2008; Dupont 1991; Longo 2014; Marinis 1995; Profeti 2005.

Riferimenti bibliografici

- Bedouin, J. L. (1998). *Les masques*. Paris: Presses universitaires de France.
- Bernabò Brea, L., Cavalier, M. (1979). *Il castello di Lipari e il museo archeologico Eoliano*. Palermo: Flaccovio.
- Bernabò Brea, L. (1981). *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*. Genova: SAGEP.
- Bernabò Brea, L. (1987). Terracotte teatrali del V e del IV sec. a.C. In AA.VV. (eds.). *Da Eschilo a Menandro. Due secoli di Teatro Greco attraverso i reperti archeologici liparesi*, pp. 14-30. Milazzo: Regione siciliana.
- Bernabò Brea, L. (2001). *Maschere e personaggi del teatro Greco*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Bernabò Brea, L., Coen, C., Descœudres, J.P. (1992). Masks and characters of the Greek theatre in the terracottas of ancient Lipara. In *Mediterranean Archaeology*, n. 5-6, pp. 23-31.
- Blixen, K. (1934). *Seven Gathic Tales*. London: Putnam.
- Crisa, A. (2008). Maschere teatrali nella Sicilia settentrionale: tra collezionismo antiquario e ricerca archeologica. In *Stratagemmi. Prospettive teatrali*, n. 8, pp. 11-45.
- Csapo, E., Miller, M.C. (Eds.). (2007). *The origins of theater in ancient Greece and beyond: from ritual to drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dupont, F. (1991). *Teatro e società a Roma*. Roma-Bari: Laterza.
- Ingoglia, C. (2007). La necropoli greco-romana di Lipari: storia degli scavi e prospettive di ricerca. Sicilia antiqua. In *International Journal of Archaeology*, n. 4, pp. 1000-1016.
- Longo, O. (2014). Atene: il teatro e la città. In *Dionysus ex machina*, n. 5, pp. 128-150.
- Marinis, M. (1995). The Mask and Corporeal Expression in 20th-Century Theatre (trans. by B.K. Emerick). In T. Leabhart (Ed.) *Incorporated Knowledge (Mime Journal)*, pp. 14-37. Claremont: Pomona College.
- Mazzoni, S. (2003). Studiare i teatri: un atlante iconografico per la storia dello spettacolo. In *Culture teatrali*, n. 7-8, pp. 221-253.
- Poll. Onom, IV = Polluce, G. (2022). *Onomasticon. Le maschere del teatro antico*. B. Castiglioni (a cura di). Milano: La vita felice.
- Profeti, M. (a cura di). (2005). *La maschera e l'altro*. Firenze: Alinea.

Autori

Francesca Fatta, Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria, ffatta@unirc.it
Francesco Stilo, Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria, francesco.stilo@unirc.it
Lorella Pizzonia, Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria, lorella.pizzonia@unirc.it

Per citare questo capitolo: Francesca Fatta, Francesco Stilo, Lorella Pizzonia (2025). L'èkphrasis della maschera teatrale antica. L'Onomastikòn di Giulio Polluce tradotto nelle terrecotte liparesi. In L. Carlevaris et al. (a cura di). *èkphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione/èkphrasis. Descriptions in the space of representation*. Atti del 46° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione. Milano: FrancoAngeli, pp. 1041-1060. DOI: 10.3280/oa-1430-c809.

The *Èkphrasis* of the Ancient Theatrical Mask. The *Onomastikòn* of Julius Pollux Translated into Lipari Terracottas

Francesca Fatta
Francesco Stilo
Lorella Pizzonia

Abstract

The proposed contribution highlights some of the results produced in the context of two research projects active at the Aeolian Archaeological Park – Bernabò Brea Museum in Lipari. The museum houses the most important testimony in the field of theatrical masks, relating to Greek and Latin tragedy and comedy. The characteristics of classical masks, until the discovery of the Lipari examples which occurred starting from the second half of the 20th century, were mostly known through textual descriptions. The main source is Julius Pollux, a grammarian and lexicographer who lived in the second century B.C. The contribution aims to combine the textual descriptions of some mask finds with the digital image, the result of surveys carried out at the Bernabò Brea Museum. The contribution is structured in three ecphrases. The first describes the transition from the textual description to the semantics of the mask; the second defines the theatrical character through the identification of essential typological characteristics, combining the passages of Pollux with the images resulting from the digital surveys; the third defines the transition from digital models to new theatrical masks that can actually be worn on stage. Among the objectives achieved is the development of a path aimed at bringing the characteristics of Greek theatre back to the stage, through the construction of new masks created according to a digital matrix of archaeological finds.

Keywords

Èkphrasis, theatrical mask, digital survey, three-dimensional model, greek theatre.



Masks of the New Comedy, Bernabò Brea Archaeological Museum of Lipari, digital models, axonometric views (Authors' Elaboration).

"Not by the face shall the man be known, but by the mask."
Blixen 1934

Introduction

The traces that archaeology has given us of the material culture of ancient theatre are truly sometimes difficult to read. The architectural apparatus, the *frons scenae*, the boxes, the stage costumes, the masks, the spaces reserved for the public, the roles of the actors, the technical innovations and more, represent the complex and articulated 'machine of the show' that allows us to outline the relationship between text, scene and movement in the great classical theatres. The history of the show is a complex story, made up of processes and broad relationships, of "connections between people and people, between people and objects, spaces, artistic and cultural forms" [Mazzoni 2003, p. 118].

One of the most well-known and representative elements in both tragedy and comedy is the mask, a research area on which the present research group has been focusing for years. It has always been the connecting element between the tangible and intangible world of the theatre, between the concrete part and the emotional sphere that the theatre is able to embody, a transfer of reality and, among the few elements that have come down to us today that contribute, together with the classical texts of tragedies and comedies, to define this fascinating dimension of classical theatre, there are some vascular representations, frescoes, mosaics or small statues that reproduce characters and scenes of the theatre (fig. 1).

Without a doubt, the most fascinating repertoire that constitutes, to date, one of the most important and complete sources of the material culture of the theatre is the collection of terracotta mask models discovered in Lipari by Luigi Bernabò Brea and Madeleine Cavalier during the 20th century, present at the Archaeological Museum of Lipari which, among intact and fragmentary finds, offer the pretext to set up a semantic and literary reflection on the value of the mask [1]. This is the element that, due to its evocative capacity, succeeds, more than others in classical theatre, in giving an interpretative code to the many immaterial dimensions of the theatre. It is not possible to isolate the mask from the person who wears it and from the space that surrounds it, so it must always be able to refer to the context of the event and the representation to which it refers. In fact, it is not possible to "propose a sequence of masks without contextualising them, historicising them in their specific theatrical context of production and representation" [Profeti 2005, pp.43-44], because this would cause an emptying of meaning. The mask therefore needs a stage on which to perform, a background on which to act, a text that gives meaning to its signifier.

The limit of the translatability of an image into a verbal text, or vice versa, depends on the limits and conditions of implementation of these operations according to the premises from which the *èkphrasis* itself starts.



Fig. 1. Crater with Dionysus and the Acrobat, side A. Bernabò Brea Archaeological Museum of Lipari. Digital reconstructions (elaboration by the authors).

These premises concern Book IV of the *Onomastikòn* by Pollux, a fundamental text for understanding the theater, the ingenious stage machines and the masks used in Greek and Roman tragedy and comedy. The masks of Lipari reflect exactly the typologization indicated in the *Onomastikòn*, according to the characterization recognizable in the textual repertoire of the characters.

Much has been discussed about the source from which Pollux would have drawn this catalogue, especially regarding the masks of comedy. The excavations of Lipari, returning to us a great mass of models of theatrical masks relating to the new comedy of Menander, clearly demonstrate the close correspondence of the individual types with those described by Pollux, indeed in some cases they allow us to correctly interpret sentences of his text, which could seem obscure or of uncertain meaning and also to correct some interpretative errors. To make the meaning of the translation between text and find more explicit, three types of *èkphrasis* are proposed, each referring to the mask, understood as an archaeological find, and the theater to which it is dedicated.

First *èkphrasis*: from the textual description to the semantic configuration of the mask

The first *èkphrasis* is based on the textual description present in the repertoire of classical tragedies and comedies. It is about finding a reference between the descriptive verses of some characters and their correspondence to the features of the corresponding masks.

We propose two passages taken from the repertoire of Plautine comedies, in which the characters are described in their physical features [2].

In *Asinaria*, act two:

“*Merchant*: What does your Lizard look like? [*aside*:] If it is he, now I can be sure.

Profumino: He has thin cheeks, is reddish, has a good bit of belly, scowling eyes, respectable height, scowling appearance.

Merchant: A painter could not have painted his portrait more accurately”.



Fig. 2. Main servant, Bernabò Brea Archaeological Museum, Lipari, inv.9755 (photogrammetric survey, point cloud and textured mesh by F. Stilo).

The description that Profumino gives to the Merchant is that of Leonidas, a servant with typical characteristics that are also repeated for similar characters [3].

In *Pseudolus*, also by Plautus, act four:

“*Ballione*: ... Hey, tell me, what did the one you gave the symbol look like?

Arpago: He was a red-haired, pot-bellied, with muscular legs, rather dark skin; big head, pointed eyes, ruddy face, and certain feet!”.

Also, in this case the description concerns a servant with the same characteristics as the previous one [4].

The citation of these two scenes anticipates, in a certain way, the subsequent *èkphrasis* which concerns the typological analysis of the masks (fig. 2).

Second *èkphrasis*: from the description of the character to the definition of the type

The second *èkphrasis* is accomplished through the direct comparison between the textual descriptions handed down to us by Giulio Polluce and the models of masks kept in Lipari. Some passages from the *Onomastikòn* are reported, relating to four examples of masks, two male characters and two females, referable to the new comedy, put in relation to the images produced through the survey operations. The images propose, in addition to digital reading, the extraction of the elementary characters that constitute the mask, highlighting only the contours of the face and any elements mentioned in the text, also considered useful for the creation of the theatrical mask.

The first grandfather

“The comic masks are as similar as possible to the characters they ridiculed, or were modeled so as to be as ridiculous as possible: those of the new comedy are the first grandfather, the second grandfather, the old principal, the old man with the long beard, Hermonius, the one with the wedge-shaped beard, Lycomedeus, the manager of the brothel, the second Hermonius. These are the old men: the first grandfather is the oldest, he has very short hair, neat eyebrows, a beautiful beard, thin cheeks, a downward gaze, a clear complexion, a fairly cheerful forehead” [Poll. Onom. IV].

The mask of the first grandfather corresponds exactly to the description given by Pollux. The five specimens found in Lipari derive from the same prototype. Specimen no. 1 (fig. 3), inv. 9721, of medium size, is almost intact and perfectly preserves the color that is pink in the face and white in the hair and beard.



Fig. 3. First grandfather, Bernabò Brea Archaeological Museum, Lipari, inv. 9721 (digital survey by F. Stilo, processing and drawing by L. Pizzonia).

The perfect young man

“The masks of the young men are the perfect, the dark young man, the curly young man, the delicate one, the country boy, the young man with disheveled hair, the flatterer, the parasite, the *eikonikòs*, the Sicilian. The perfect man has a reddish complexion,

is athletic, rather tanned, has few wrinkles on the forehead, a crown of hair and raised eyebrows" [Poll. Onom. IV].

The mask of the perfect young man, inv. 9730, (fig. 4) is among those that recur most frequently, both in Lipari and elsewhere. The recurring characteristics are defined by an oval face, rather elongated and sharp, a somewhat rounded forehead, wide-open eyes with round bulbs. The hair is represented by a single mass.



Fig. 4. The perfect young man, Bernabò Brea Archaeological Museum, Lipari, inv. 9730 (digital survey by F. Stilo, processing and drawing by L. Pizzonia).

The false virgin

"The masks of the young women are the chatterbox, the curly one, the virgin, the false virgin, the other false virgin, the chatterbox with gray hair; the concubine, the expert *hetaera*, the little *hetaera*, the golden *hetaera*, the *hetaera* with her hair tied with a miter; the little torch, the delicate one with shaved hair; the servant girl with straight hair [...] The virgin has [...] a very pale complexion. The false virgin has an even whiter complexion and her hair is gathered on top of her head; she resembles a newly married woman" [Poll. Onom. IV].

The mask inv. 9762 (fig. 5), reproduces the figure of the Pseudokore, the false virgin. The description provided by Pollux leaves no doubt about the identification of the mask. The mask has a very pale complexion, with lips painted in a bright orange color. Thin brown lines defined the eyebrows and a few curls of hair.



Fig. 5. The Pseudokore, Bernabò Brea Archaeological Museum, Lipari, inv. 9762 (digital survey by F. Stilo, processing and drawing by L. Pizzonia).

The Gray-Haired Chatterbox

"The Gray-Haired Chatterbox takes its name from its appearance: it plays the part of a *hetaera* who has ceased her activity" [Poll. Onom. IV].

The mask identified as the Gray-Haired Chatterbox is present in a large number of examples in Lipari. The masks, coming from the same prototype, correspond to successive re-

Fig. 6. The chatterbox with gray hair; Bernabò Brea Archaeological Museum, Lipari, inv. 10866 (digital survey by F. Stilo, processing and drawing by L. Pizzonia).



ductions, in the number of six, of the original model. The example examined, inv. 10866 (fig. 6) belongs to the fifth reduction. The type is characterized by a smiling, witty and sarcastic expression.

Third *èkphrasis*: from the construction of the model to the return to the theatre

The artefacts kept in Lipari must have reproduced, quite faithfully, the original features of the theatrical masks actually worn on stage, which have not survived to the present day as they were made of perishable materials. In Aeolian funerary practice these singular artefacts were placed near the tombs of the deceased as a gift from the living to the dead [Bernabò Brea 1981]. Theatrical terracottas were frequently offered to tombs because Dionysus, the god who offered his devotees and those initiated into his mysteries the otherworldly beatitudes, was also the god of the theatre. The pieces found during archaeological campaigns refer to models of masks relating to tragedy, satyr drama and comedy, of comic actors or satyrs and sileni [Bernabò Brea 1987, p. 14]. The examples found can be traced back to two main production periods [5]. The artefacts of the 4th century must be related to the tragedy of Sophocles and Euripides and to the comedy of Aristophanes; the statuettes relating to the so-called middle comedy can also be traced back to this period. The masks of the 3rd century, on the other hand, are to be referred to the new comedy, of which Menander is the major exponent [6]. According to the most accredited hypothesis, as already mentioned, they were symbols of the mystery religion of Dionysus which, evidently, was very widespread on the island of Lipari [Bernabò Brea, Cavalier 1979, p. 136]. More generally, the relationship between theatre, and drama in particular, and religious rituals, finds confirmation in different eras and cultures, including ancient Egypt and Japan [Csapo, Miller 2007].

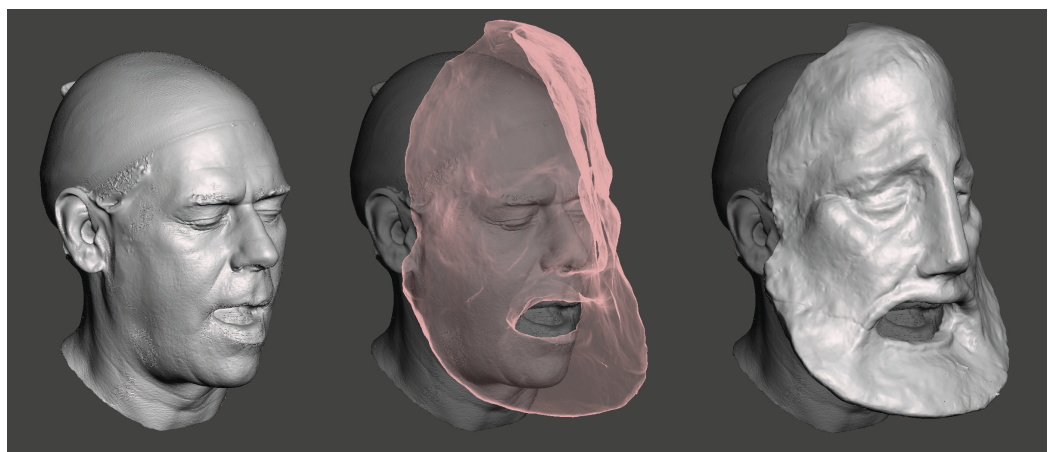


Fig. 7. Digital alignment process and identification of the correct scale ratio (processing in Autodesk Meshmixer by F. Stilo).



Fig. 8. Making leather masks, Atelier of the master Andrea Cavarra. (3D printed models by F. Stilo, clay and leather modeling by A. Cavarra).

Taking up the fourth book of the *Onomastikòn* by Giulio Polluce, the masks are often described in a summary and at times difficult to understand manner. Of fundamental importance are the characteristic traits, relating to the hairstyle of the hair; the beard, the somatic characteristics such as the features of the forehead, eyes, nose, chin, ears, shape of the face, etc. In the *Onomastikòn*, an onomastic structure can be found, which organizes the lexical repertoires through the “horizontal” juxtaposition of synonyms and terms belonging to the same semantic field [Poll. Onom. IV, p. 26].

The masks were digitally detected within the framework of two projects, a PRIN and a PNRR [7], also having as partners the Luigi Bernabò Brea Museum of Lipari [8]. The production of digital models, in addition to the generation of traditional graphic works, has paved the way for the creation of digital models that can be viewed remotely, shared through the development of an open access digital collection; for the production of 3D printed analogue replicas, also aimed at filling gaps; for the creation of analytical graphic products; for the creation of advanced experiments, which have materialised in the transition from small-scale models to masks that can actually be worn on stage [9].

In particular, in this passage, which occurred through interdisciplinary collaboration with experts in the philological sector, with directors and theatre companies, with the artisan dimension expressed by master mask makers, that step was accomplished represented by the translation of digital models into masks made of leather or fabric, which can actually be worn on stage.

The process, from a methodological point of view, is divided into different phases. Leaving aside the aspects related to the design of the surveys, the identification of the correct lighting and shooting conditions, the details related to each single step, it is possible to summarize the methodological process in the following points: 1. digitalization of the find through the use of Structure from Motion (SfM) digital photogrammetry; 2. post-processing of the TIN (Triangulated Irregular Network) mesh model; 3. scaling of the models (fig. 7) through the use of scans relating to human faces and heads (actors involved in the staging); 4. three-dimensional printing of the obtained model; 5. artisan phases related to the use of the obtained model, as a matrix for the production of wearable masks on stage (fig. 8).

Conclusions

Until the discovery of the archaeological deposit of Lipari, the textual representation of Pollux represented the most complete description available of Greek theatrical characters. The correspondence of the figurative documentation with this catalogue is undeniable. The

types fixed from the beginning always remain recognisable in their essential characteristics, despite the diversity that the individual specimens of each type present among themselves. The sporadic archaeological finds of clay, lithic and pictorial type that have reached the present day did not allow the composition of an exhaustive picture, a picture that today, thanks to the Lipari masks, becomes a constant object of investigation and study for its extraordinary completeness and homogeneity. The contribution –for the first time– combines the textual descriptions of some mask finds with the digital image, the result of surveys carried out at the Bernabò Brea Mu-



Fig. 9. Staging of Aeschylus' tragedy *Prometheus Bound* (direction by Elisabetta Matelli, photo by F. Stilo).



Fig. 10. The masks after the show (photo by F. Stilo).

seum, and proposes the transition from ritual masks to masks that can be worn on stage (figs. 9, 10). The research experience is capable of ferrying, through the languages of contemporaneity, classical theatre into the present day, thus reviving, in a process represented through the three *èkphrasis* summarised here, the characteristics of Greek and Latin theatre [10].

Acknowledgements

The contribution presented is the result of a joint effort. Francesca Fatta wrote the paragraphs *Introduction* and *First èkphrasis*; Lorella Pizzonia wrote the paragraph *Second èkphrasis*; Francesco Stilo wrote the paragraphs *Third èkphrasis* and *Conclusions*.

Notes

[1] In the Aeolian Archaeological Museum of Lipari there is an extremely large collection of small terracotta masks (dating between the first half of the 4th and the middle of the 3rd century B.C., or 252 B.C., the year of the Roman conquest and subsequent destruction), found mainly in the area of the necropolis in Contrada Diana at the beginning of the 1950s.

[2] The two pieces were suggested by Roberto Danese, Full Professor of Greek and Latin Philology, Department of Communication Sciences, Humanities and International Studies (DISCUI) UNIURB, PI of PRIN 2022 The mask between rituality and theatre. Archaeological, literary, historical, anthropological, and performative investigation of material culture in the classical world through Digital Humanities tools with a view to a broader, fairer and more inclusive cultural fruition.

[3] The *Asinaria* (literally, *The Comedy of Donkeys*) can be dated between 206 and 211 B.C., the subject, the plot and the characters coincide with the elements that belong to the new comedy of Menander. In fact, there is a young man in love with a girl. Their love is thwarted by an antagonist and thanks to the help of two cunning servants the protagonist will succeed in obtaining his beloved and in carrying out his amorous intentions.

[4] Plautus' work *Pseudolus* is a comedy written in 191 B.C. and narrates, as its name suggests, a deception with a plot designed to disorientate spectators and readers from the very beginning. *Pseudolus* is one of the deceitful slaves par excellence.

[5] Figure 7 shows an example of this first group, corresponding to the character of Paris and dating back to the beginning of the 4th century B.C.

[6] For examples relating to the second group see figures 2 to 6.

[7] The projects referred to are the PRIN The mask between rituality and theatre, and the PNRR Removal of physical and cognitive barriers in museums and public cultural sites not belonging to the Ministry of Culture proposed by the Archaeological Park of the Aeolian Islands.

[8] The museum was established after the Second World War and contains mostly archaeological finds from systematic excavation campaigns conducted in the Aeolian Islands starting from the 1950s.

[9] Masks are also the subject of study in multisensory educational workshops dedicated to the training of a large audience that includes the youngest, but also subjects with physical or cognitive disabilities.

[10] With reference to the topics covered, these volumes were consulted in order to guide the research, although not directly cited in the text: Bedouin 1998; Crisa 2008; Dupont 1991; Longo 2014; Marinis 1995; Profeti 2005.

Reference List

- Bedouin, J. L. (1998). *Les masques*. Paris: Presses universitaires de France.
- Bernabò Brea, L., Cavalier, M. (1979). *Il castello di Lipari e il museo archeologico Eoliano*. Palermo: Flaccovio.
- Bernabò Brea, L. (1981). *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*. Genova: SAGEP.
- Bernabò Brea, L. (1987). Terracotte teatrali del V e del IV sec. a.C. In AA.VV. (eds.). *Da Eschilo a Menandro. Due secoli di Teatro Greco attraverso i reperti archeologici liparesi*, pp. 14-30. Milazzo: Regione siciliana.
- Bernabò Brea, L. (2001). *Maschere e personaggi del teatro Greco*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Bernabò Brea, L., Coen, C., Descœudres, J.P. (1992). Masks and characters of the Greek theatre in the terracottas of ancient Lipara. In *Mediterranean Archaeology*, n. 5-6, pp. 23-31.
- Blixen, K. (1934). *Seven Gathic Tales*. London: Putnam.
- Crisa, A. (2008). Maschere teatrali nella Sicilia settentrionale: tra collezionismo antiquario e ricerca archeologica. In *Stratagemmi. Prospettive teatrali*, n. 8, pp. 11-45.
- Csapo, E., Miller, M.C. (Eds.). (2007). *The origins of theater in ancient Greece and beyond: from ritual to drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dupont, F. (1991). *Teatro e società a Roma*. Roma-Bari: Laterza.
- Ingoglia, C. (2007). La necropoli greco-romana di Lipari: storia degli scavi e prospettive di ricerca. Sicilia antiqua. In *International Journal of Archaeology*, n. 4, pp. 1000-1016.
- Longo, O. (2014). Atene: il teatro e la città. In *Dionysus ex machina*, n. 5, pp. 128-150.
- Marinis, M. (1995). The Mask and Corporeal Expression in 20th-Century Theatre (trans. by B.K. Emerick). In T. Leabhart (Ed.) *Incorporated Knowledge (Mime Journal)*, pp. 14-37. Claremont: Pomona College.
- Mazzoni, S. (2003). Studiare i teatri: un atlante iconografico per la storia dello spettacolo. In *Culture teatrali*, n. 7-8, pp. 221-253.
- Poll. Onom, IV = Polluce, G. (2022). *Onomasticon. Le maschere del teatro antico*. B. Castiglioni (a cura di). Milano: La vita felice.
- Profeti, M. (a cura di). (2005). *La maschera e l'altro*. Firenze: Alinea.

Authors

Francesca Fatta, Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria, ffatta@unirc.it
Francesco Stilo, Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria, francesco.stilo@unirc.it
Lorella Pizzonia, Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria, lorella.pizzonia@unirc.it

To cite this chapter: Francesca Fatta, Francesco Stilo, Lorella Pizzonia (2025). The Èkphrasis of the Ancient Theatrical Mask. The Onomastikòn of Julius Pollux Translated into Lipari Terracottas. In L. Carlevaris et al. (Eds.). *Èkphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione/èkphrasis. Descriptions in the space of representation*. Proceedings of the 46th International Conference of Representation Disciplines Teachers. Milano: FrancoAngeli, pp. 1041-1060. DOI: 10.3280/oa-1430-c809.