

Regione Siciliana
Assessorato dei Beni Culturali
ed Ambientali e della Pubblica Istruzione
Museo Regionale di Lipari

Da Eschilo a Menandro

Due secoli di teatro greco
attraverso i reperti archeologici liparesi



Lipari
Chiesa Maria SS. delle Grazie
Agosto - Ottobre 1987

Regione Siciliana

Assessorato ai Beni Culturali e Ambientali
e alla Pubblica Istruzione
Museo Regionale Eoliano di Lipari

Da Eschilo a Menandro

Due secoli di teatro greco
attraverso i reperti archeologici liparesi

Lipari
Chiesa di Maria SS. delle Grazie
Agosto-Ottobre 1987

Comitato Scientifico ed Organizzatore

Dott. Alberto Bombace

*Direttore Regionale dei Beni Culturali ed Ambientali
e dell'Educazione Permanente*

Prof. Luigi Bernabò-Brea

già Soprintendente alle Antichità della Sicilia Orientale

D.ssa Madeleine Cavalier

*Directeur de recherche au CNRS e Conservatore Onorario
del Museo Regionale Eoliano di Lipari*

Dott. Umberto Spigo

Direttore del Museo Regionale Eoliano di Lipari

Arch. Gesualdo Campo

*Direttore della Sezione per i Beni Paesistici, Urbanistici
e Architettonici della Soprintendenza per i Beni Culturali
ed Ambientali di Messina*

D.ssa Caterina Ciolino

*Direttore della Sezione per i Beni Storico-Artistici
della Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali
di Messina*

Comitato Esecutivo e di Coordinamento

D.ssa Maria Teresa Currò

*Dirigente Coordinatore dell'Assessorato dei Beni Culturali
ed Ambientali e della P. I.*

Dott. Umberto Spigo

Prof. Luigi Bernabò-Brea

D.ssa Madeleine Cavalier

Arch. Franco Ceschi - Roma

Arch. Edgardo Tonca - Roma

Progettazione e Direzione dei Lavori:

Studio Architetti Franco Ceschi

ed Edgardo Tonca - Roma

Consulenza e assistenza tecnica:

Arch. Gesualdo Campo, con la
collaborazione dell'ing. **Pietro Bernardo**
e dell'Arch. **Daniele Tefa**

(Sezione per i Beni Paesistici, Urbanistici
ed Architettonici della Soprintendenza per
i Beni Culturali ed Ambientali di Messina)

Direzione delle opere di consolidamento statico:

Arch. Gesualdo Campo

Direzione delle opere di restauro degli stucchi e degli affreschi:

D.ssa Caterina Ciolino;

i restauri sono affidati al Professor

Angelo Cristaudo (Catania) e alla sua equipe

Piano scientifico della mostra:

Prof. Luigi Bernabò-Brea e

Madeleine Cavalier

Testi e didascalie:

Prof. Luigi Bernabò-Brea, Dott. Umberto Spigo

Grafica e stampa del manifesto, del depliant, del catalogo, dei testi e delle didascalie:

Oreste Ragusi - Milazzo

Ditte allestitrici:

**Vetrine e loro messa in opera, tabelloni
e velari:** Ditta O.M.A.R. - Roma

**Lavori di carpenteria, ponteggi, messa in opera
della moquette e di arredi vari, trasporti:**
Ditta Filadelfio Raffiti e figli - Lipari

Impianti elettrici ed illuminazione:
Ditta Andrea Ullo - Milazzo

Hanno prestato la loro costante collaborazione ai
lavori di allestimento:
i sigg. **Filippo Famularo** e **Rosario Giardina** (Museo
Regionale di Lipari) e la sig.na **Assuntina Sardella**.

Hanno inoltre offerto validi contributi:
il Dr. **Pietro Sturniolo**, dell'Ufficio Legale della
Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali
di Messina ed il personale della Sezione per
i Beni Archeologici della stessa Soprintendenza
(dir. d.ssa **Giovanna Bacci**), fra cui, in particolare,
il geometra **Italo Scatteina**, la sig.na **Francesca
Cannata**, il sig. **Natale Gervasi**.

La sistemazione di alcuni velari è stata curata dal
prof. **Angelo Cristaudo** e dalla sua equipe.

*Si ringrazia S.E. Rev.ma Mons. Domenico Amoroso del vescovato
di Lipari per aver reso possibile la realizzazione di questa mostra
concedendo in uso la Chiesa di Maria SS. delle Grazie.*

*Si ringraziano l'Amministrazione Comunale di Lipari (Sindaco
Avv. Emanuele Carnevale) e l'azienda di Turismo e Soggiorno
delle Isole Eolie (Presidente: Ing. Giuseppe Rodriguez - Direttore:
Dott. Luciano Siracusa).*

Prefazione

Fra le iniziative culturali direttamente promosse dall'Assessorato Reg. Beni culturali, la mostra organizzata dal Museo reg. di Lipari su "Due secoli di teatro greco: da Eschilo a Menandro" e inaugurata il 18 agosto rappresenta il fatto culturale più importante di questa estate 1987.

Si tratta, infatti, di un ricchissimo complesso di statuette e di maschere di terracotta del mondo greco — il più cospicuo deposito di coroplastica teatrale del Mediterraneo — che permette al visitatore di conoscere il mondo del teatro greco (dall'epoca dei grandi tragici Sofocle e Euripide fino a Menandro).

Ora, mentre visitando la mostra non si può fare a meno di ricordare e di apprezzare la preziosa e impareggiabile opera di ricerca scientifica operata nell'arcipelago delle Eolie oramai da circa 40 anni, da L.B. Brea e M. Cavalier e a cui tutti, autorità, siciliani, studiosi e non, dobbiamo rivolgere il nostro più sentito ringraziamento per quello che in tanti anni hanno fatto per la conoscenza della storia e della cultura antica, dall'altro lato il materiale esposto, per buona parte inedito, ci documenta del gusto, della cultura di altissimo livello delle maestranze del mondo liparoto.

La bellissima galleria dei personaggi di terracotta, poi, mirabilmente esposti all'interno di vetrine opportunamente realizzate, integrata da alcuni grandi crateri a figure rosse di carattere teatrale, è posta nella suggestiva chiesa di M. SS. delle Grazie, prezioso monumento tardo barocco fino a poco tempo fa chiuso al pubblico, perché inagibile, e ora ritornato al vecchio

splendore, a seguito dei restauri della Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Messina. E si deve alla nuova realtà tecnico-scientifica dell'Amm.ne reg. dei Beni Culturali se proprio a Lipari, in perfetta collaborazione ed in modo interdisciplinare, hanno operato l'archeologo, l'architetto, lo storico dell'arte, etc.

A me, quindi, sembra utile l'occasione per richiamare l'attenzione della opinione pubblica sulla nuova organizzazione dell'amministrazione dei beni culturali in Sicilia e ringraziare i funzionari di essa per quanto hanno fatto per l'organizzazione della mostra; il dr. U. Spigo, direttore del Museo eoliano, l'arch. G. Campo e la d.ssa C. Ciolino rispettivamente direttori delle sezioni ai Beni Paesistici, Urbanistici e Architettonici e ai Beni Storico-Artistici della Soprintendenza di Messina.

Un ringraziamento particolare va a M. Cavalier, e al prof. L.B. Brea, curatore scientifico attento e puntiglioso della Mostra, all'equipe dei giovani studiosi, alle ditte allestitrici e, non ultimo, al piccolo nucleo dei volenterosi operai e custodi che con il loro impegno hanno anch'essi contribuito alla buona riuscita della Mostra.

Alberto Bombace

*Direttore Regionale dei Beni Culturali ed Ambientali
e dell'Educazione Permanente*

Nel corso delle ricerche condottevi, nell'arco di oltre un quarantennio, da Luigi Bernabò-Brea e Madeleine Cavalier, la necropoli di Lipari ha restituito uno fra i più ricchi complessi di coroplastica teatrale (statuette e maschere) del mondo greco, già oggetto di un fondamentale studio di L. Bernabò-Brea, che della sua presenza in contesti funerari ha saputo in primo luogo cogliere i sottili legami con le particolari accezioni ultraterrene e misteriche del culto di Dioniso (dio del teatro, oltre che del vino), come appare anche nella figurazione sul cratere pestano di Asteas "εμβλημα" della mostra.

Le terracotte liparesi consentono non solo di apprezzare l'inventiva e l'eclettismo delle officine coroplastiche locali anche in rapporto con la grande scultura coeva, ma soprattutto, grazie alla loro immediatezza testimoniale, di ripercorrere alcuni momenti cruciali del teatro greco (e della cultura classica) dall'epoca dei tre grandi Tragici alla Commedia Nuova di Menandro.

Con la precipua finalità di porre in risalto quest'ultimo aspetto nasce dunque la mostra "Da Eschilo a Menandro" che, presentando un ampio florilegio della coroplastica teatrale liparese all'interno di vetrine di modulo speciale appositamente realizzate, vuole introdurre il pubblico, anche ai fini di uno stimolante confronto di idee, alla nuova e particolare realtà espositiva, che, per questa categoria di reperti, verrà creata al primo piano della nuova ala del Padiglione Classico del Museo di Lipari, progettata dagli architetti Franco Ceschi ed Edgardo Tonca quando

ancora il Museo ricadeva sotto la giurisdizione della Soprintendenza Archeologica di Siracusa retta da Giuseppe Voza, ed ora in avanzata fase di completamento.

Per la direzione del Museo, autonomo del 1/1/1987 in applicazione alle leggi Regionali 80/1977 e 116/1980, la mostra diviene così anche importante occasione per rimarcare, nell'ottica di una imprescindibile continuità, la volontà di seguire quelle stesse istanze di aggiornamento e arricchimento culturali che hanno sempre contraddistinto l'attività dell'istituto sin dal suo nascere; istanze per le quali un Museo non è tempio dell'erudizione per pochi eletti, ma organo che, oltre a quelle della ricerca scientifica, svolge finalità didattiche e divulgative nel senso più alto del termine; conduce, in altre parole, un discorso recepibile non solo dagli addetti ai lavori e, proprio per questo, sempre culturalmente vivo.

In questa ottica non a caso la mostra deve la sua impostazione scientifica a Luigi Bernabò-Brea e Madeleine Cavalier, creatori del Museo Eoliano e infaticabili protagonisti di un quarantennio di ricerca scientifica a Lipari e nell'intero arcipelago Eoliano, vale a dire uno dei capitoli più entusiasmanti dell'archeologia del Mediterraneo nel secondo dopoguerra, ancor oggi da loro proseguito con immutato impegno.

Si è poi voluto ambientare la mostra all'interno della Chiesa di Maria SS delle Grazie, posta al termine del normale itinerario di visita dei complessi archeologici e museali del Castello di

Lipari, per consentire al pubblico l'apprezzamento dei valori spaziali e figurativi di questo gioiello della architettura tardo barocca liparota (inizi del XVIII secolo), in corso di piena riqualificazione da parte della Soprintendenza per i Beni Culturali ed Ambientali di Messina con un programma articolato di interventi convergenti di consolidamento statico e restauro, finanziati dall'Assessorato ai Beni Culturali, Ambientali e P.I. e affidati alla Sezione per i Beni Paesistici, Urbanistici e Architettonici (direttore l'architetto Gesualdo Campo) e alla Sezione per i Beni Storico Artistici (direttore la dottoressa Caterina Ciolino) che ha fra l'altro curato le delicate operazioni di restauro, affidate al Professore Angelo Cristaudo ed alla sua "équipe", dei pregevoli stucchi e degli affreschi della cappella sinistra del transetto e di cinque tele settecentesche; e anzi il risalto, sia pur discreto, che si è voluto dare a queste valenze figurative e decorative restituite al pieno apprezzamento estetico e formale all'interno del loro contesto di pertinenza (come sarà, entro non lungo termine, per i restanti complessi pittorici e plastici della chiesa) costituisce un'ulteriore incentivo di riflessione culturale per il visitatore.

E, a questo proposito, teniamo a aggiungere che, pur se gli interventi di restauro nell'ambito della chiesa erano stati programmati precedentemente al progetto della mostra, quest'ultima ha offerto l'occasione per una proficua e stimolante collaborazione fra competenze diverse, secondo quegli ineludibili criteri di lavoro

interdisciplinare evidenziati dalla legislazione regionale in materia di Beni Culturali e che ci si è qui sforzati di attuare, nonostante i tempi brevi di realizzazione della mostra e le diverse difficoltà logistiche insite soprattutto nella delicata fase di assestamento attraversata, successivamente alla piena entrata in vigore della normativa delle L.R. 80/1977 e 116/1980, dagli Organi Periferici dell'Amministrazione Regionale dei Beni Culturali ed Ambientali.

Dobbiamo inoltre ricordare che la realizzazione della mostra non sarebbe stata possibile senza la disponibilità ed il senso di responsabilità dimostrata dal personale del Museo (in particolare i sigg. Francesca La Greca, Bartolo Mandarano, Rosario Giardina, Francesco Tiralongo), da un gruppo di collaboratori che non sarebbe giusto a questo punto, definire "esterni" (come i sigg. Antonio Berinati, Filippo Famularo, Eugenio Peluso); dalle imprese esecutrici dei lavori, e da numeroso personale della Soprintendenza di Messina.

Si è rivelato infine insostituibile, per il superamento di vari e complessi problemi di ordine amministrativo e logistico, il costante apporto dell'esperienza, della competenza (... e della pazienza) della d.ssa Maria Teresa Currò, dirigente coordinatore dell'Assessorato BB.CC.AA. e P.I.

Umberto Spigo
Direttore del Museo Regionale Eoliano

Soprintendenza per i Beni Culturali ed Ambientali di Messina

Sezione per i Beni Paesistici, Architettonici e Urbanistici

FRA I PERCHÉ DI UN MONUMENTO

La chiesa di Maria SS. delle Grazie è frutto della radicale ristrutturazione barocca, forse ricostruzione, di altro tempio, analogamente dedicato, che insisteva sullo stesso sito, di cui ci sono pervenuti il campanile a ridosso dell'attuale abside, ma deassiato rispetto a questa, e alcune testimonianze in letteratura (Pietro Campis, "Disegno storico della nobile e fidelissima città di Lipari", manoscritto del 1694 trascritto a cura di G. Iacolino, Lipari 1980).

È a tre navate e a croce latina con coro ed abside, col transetto compattato nel rettangolo basilicale e coperto, allo stesso piano di imposta del tetto della navata centrale, da tre cupole con lanterna tangenti all'estradosso, di cui quella in croce circolare ed ipostata su un tamburo all'altezza del timpano di facciata e quelle sui bracci ellissoidali.

Dai margini laterali del fronte del claristorio, emergono le pietre predisposte per l'ammorsamento delle volute che avrebbero dovuto connettere le lesene del secondo ordine alle cornici del primo sulle navate laterali, così riarmonizzando la facciata secondo i canoni dell'architettura rinascimentale.

All'interno il tripudio barocco di stucchi e affreschi, che avrebbe dovuto omogeneamente stendersi sui paramenti murari e di copertura, si interrompe nelle campate centrali delle navate laterali, lasciando disadorne quelle anteriori e la volta della navata centrale.

La chiesa è quindi un caso di architettura non finita, o meglio incompiuta, trattandosi di particolari che non compromettono

l'impianto, la volumetria e la possibilità di esercizio del culto.

Questa incompiutezza è forse il dato storico più rilevante del monumento, perché testimonia un acutissimo momento del plurisecolare conflitto che contrappose Stato e Chiesa nella Monarchia di Sicilia e questa alla Santa Sede e allo Stato Pontificio; la cui causa non dichiarata, va individuata nella prerogativa della Legatia Apostolica di cui godevano i regnanti di Sicilia, avendola Urbano 2° concessa nel 1098 al Gran Conte Ruggero d'Altavilla e ai suoi successori per avere riconquistato l'isola alla religione cristiana e alla cultura occidentale, dopo che per secoli era stata nella sfera d'influenza prima dell'oriente cristiano e poi di quello musulmano; tale Legatia, unica nella storia della Chiesa per il suo carattere perpetuo, si sarebbe protratta fino al 1871, quando, a seguito della legge sulle Garantigie, lo Stato Italiano, ormai unificato e con Roma capitale, vi rinunciò motu proprio. Della insofferenza della Chiesa ufficiale verso questo privilegio del potere temporale, fortemente concorrente e limitativo di quello curiale, furono particolarissimi alfieri il benedettino catanese Nicolò Maria Tedeschi, dal 1710 Vescovo di Lipari, e il suo Vicario Don Diego Hurtado.

All'inizio del secondo decennio del XVIII secolo la Chiesa era già riconsacrata, essendo la rifondazione pressoché ultimata, e vi veniva normalmente esercitato il culto, come riporta Leopoldo Zagami, in "Lipari ed i suoi cinque millenni di storia" (Messina 1960), dando notizia di tre

particolarissime messe: 4 e 25 dicembre 1711 e 24 gennaio 1712.

Le prime due furono sospese dal Vicario don Hurtado nel corso della celebrazione che egli stesso stava amministrando; la terza fu celebrata dal Canonico della Regia Cappella Palatina Vincenzo Aucello, delegato del Tribunale della Monarchia; istituzione attraverso cui il Legato, al tempo il Viceré Don Carlo Spinola Colonna, giudicava in terza istanza, dopo il Vescovo ed il Metropolitano, sul contenzioso relativo alle cose di religione e quindi massimo simbolo della limitazione temporale al potere curiale.

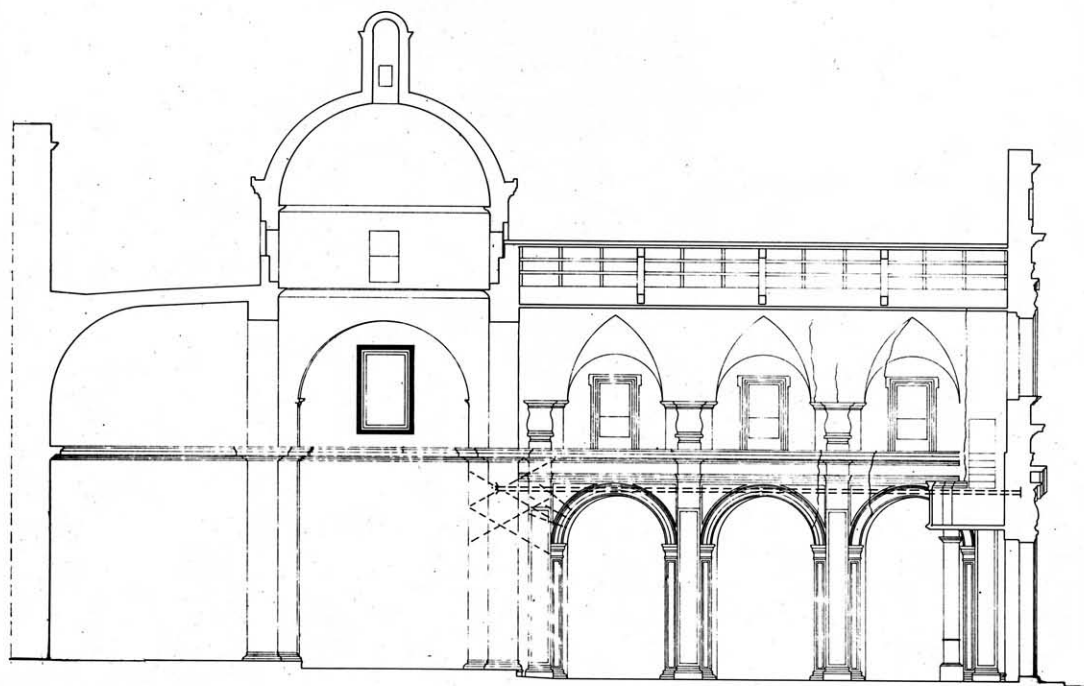
Il 31 gennaio 1711 il Vescovo Tedeschi, alla ricerca dell'incidente che desse occasione al Pontefice Clemente XI, che non riconosceva Filippo V "Re delle Spagne", di denunciare definitivamente la Legatia Apostolica siciliana, comunicò a vita due malcapitati "acatapani" (guardie annonarie), rei di avere riscosso da un pubblico rivenditore un "diritto di mostra" di ottocento grammi su una partita di ceci, frutto di decime pagate alla Chiesa e che pertanto il Vescovo riteneva immuni da ogni dazio; e ciò sebbene gli acatapani avessero presentato le loro scuse e restituito i diritti esatti e i giurati cittadini e financo il Governatore di Lipari avessero manifestato la loro costernazione.

Nel maggio successivo il Tribunale della Monarchia annullò la scomunica. Nell'agosto la Congregazione delle Immunità Ecclesiastiche presso la Santa Sede, sotto pressione del Vescovo

Tedeschi, trasferitosi espressamente e clandestinamente a Roma, annullò la sentenza d'annullamento per supposta mancanza di giurisdizione del Tribunale della Monarchia; così creando un gravissimo conflitto di competenze di rilevanza internazionale, sul quale furono chiamati a schierarsi non soltanto i Vescovi delle altre Diocesi siciliane, ma anche i governi degli altri Stati cattolici. Poiché il 4 dicembre i due poveri acatapani cercarono ristoro per le loro coscienze, travagliate dall'onere della responsabilità di sì grave incidente, nella Chiesa Maria SS. delle Grazie, don Hurtado sospese la messa che vi si stava celebrando. Ripetendosi l'episodio il giorno di Natale, don Hurtado ne dispose altresì l'ammantamento a lutto per la profanazione subita.

Quando il 24 gennaio successivo il Canonico Aucello, inviato sull'isola a ristabilire l'autorità del Governo, celebrò messa nella stessa Chiesa alla presenza dei due esattori, che per la Curia rimanevano scomunicati, don Hurtado la interdisse definitivamente al culto.

Così i lavori di completamento, forse già interrotti per contingenze di cantiere, non furono mai più ripresi, neanche quando, riappacificatosi regno Spagnolo e Santa Sede, dopo la parentesi sabauda 1713-1718, il 2 settembre 1719 fu tolto l'interdetto che oltre sei anni prima, il 20 aprile 1713, il vescovo Tedeschi aveva posto nella diocesi, mentre soldati, anch'essi scomunicati, lo costringevano a partire essendo stato due giorni prima espulso definitivamente dal regno per



ordine del Viceré di Sicilia, così lasciando il popolo eoliano del tutto privo di luoghi deputati al culto e financo dei sacramenti, come peraltro solidalmente avevano fatto i Vescovi di Catania e Girgenti per le loro diocesi. (Maggiori dettagli nel Diario manoscritto del Canonico Mongitore, Biblioteca Comunale di Palermo, e in Leonardo Sciascia, "Recitazione della controversia liparitana", Torino, 1969).

APPROCCIO AL RESTAURO

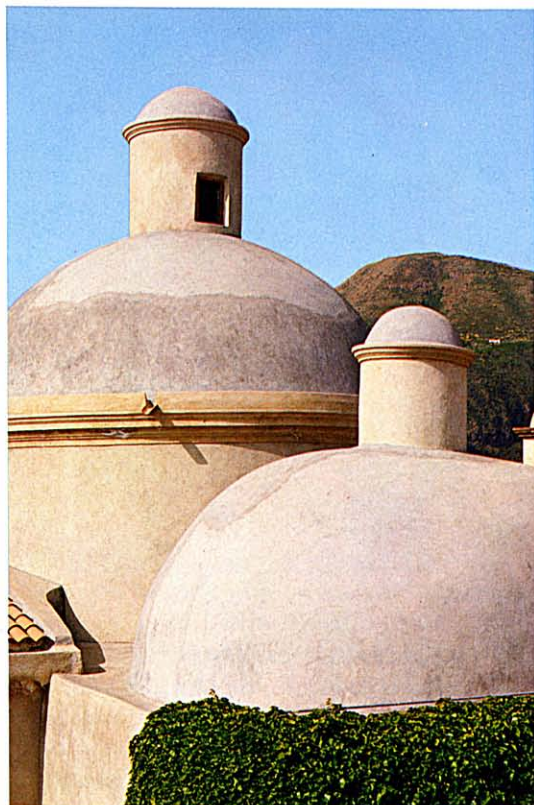
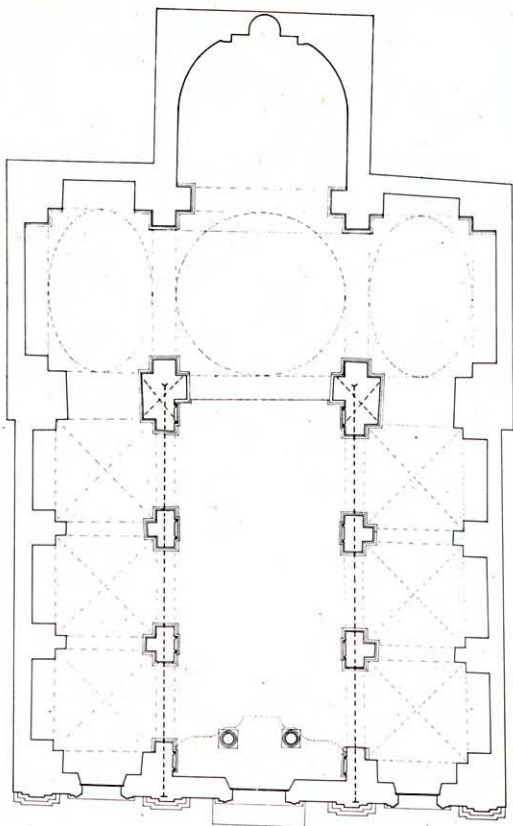
Il dissesto statico più rilevante della Chiesa Maria SS. delle Grazie di Lipari è costituito da un cedimento fondale differenziato della facciata rispetto ai quattro allineamenti murari longitudinali, determinato dall'attività sismica cui

l'arcipelago eoliano è soggetto, e risalente, verosimilmente, al terremoto del 1778.

In particolare la Chiesa poggia su un riporto antropizzato dello spessore di 4+5 mt. al di sopra di accertati strati archeologici, su cui i ricorrenti sismi hanno indotto disomogenei fenomeni di costipamento.

Tale dissesto si manifesta macroscopicamente nella coppia di lesioni che isolano i pilastri destro e sinistro della prima campata, nella lesione che attraversa la volta in corrispondenza della cantoria e nello strapiombamento della balaustra di quest'ultima, opposto a quello della facciata per la trazione determinata dal solaio.

L'intervento di consolidamento è stato operato nel giugno scorso dalla Sezione per i Beni Paesistici-Architettonici e Urbanistici della Soprintendenza di Messina, con una perizia di somma urgenza finanziata dall'Assessorato



Regionale per i Beni Culturali e Ambientali, per un importo complessivo di L. 30.000.000, limite massimo consentito dalla vigente normativa, ed è stato limitato all'arresto del dissesto già manifestatosi. Esso è consistito nella bonifica delle imposte degli archi longitudinali delle navate laterali e in quelle dei pilastri dell'arcone fra navata centrale e transetto e nell'annegamento in questi di coppie di imperniature pretese che partendo dal piano di facciata attraversano i muri longitudinali al di sotto del claristorio e in tangenza agli archi. La tecnica esecutiva e l'ordine dei lavori sono stati così articolati:

1) bonifica dei pilastri e delle imposte degli archi con perforazioni delle murature e iniezioni di malta cementizia desalata, per non provocare efflorescenze sugli affreschi, alla pressione di 2 atm. e fino a saturazione, secondo lo schema indicato nei grafici;

- 2) rimozione dei conci in pietra da taglio lavorata della cornice marcapiano del 1° ordine della facciata, in corrispondenza delle sequenze longitudinali degli archi;
- 3) perforazioni delle murature longitudinali a partire dai conci rimossi e fino ai pilastri dell'arcone navata-transetto;
- 4) iniezioni di malta cementizia desalata lungo i fori così predisposti alla pressione di 2 atm. e fino a rigetto, per la bonifica dell'ambito murario interessato;
- 5) riperforazione coassiale dei canali cementizi ottenuti;
- 6) collocazione di imperniature in ferro acciaiato ad aderenza migliorata $\varnothing 26$ con clavette a espansione alle estremità dei pilastri e piastre ripartitrici a quelle di facciata;
- 7) nuova iniezione di malta cementizia per la costituzione di un bulbo di ancoraggio;
- 8) pretensione delle imperniature a 1,5 ton.;

9) completamento della iniezione di malta lungo lo sviluppo delle imperniature;
10) ricollocazione dei conci rimossi della cornice del 1° ordine della facciata.
A tale intervento di somma urgenza seguirà l'intervento ordinario, articolato in due ulteriori lotti, di cui il primo di L. 278.000.000 già finanziato dall'Assessorato Regionale per i Beni Culturali ed Ambientali e per la Pubblica Istruzione e in corso di appalto, finalizzato alla rimozione delle cause del dissesto e comportante quindi un intervento sottofondale della facciata.
Il secondo e di completamento restituirà l'originario stato di consistenza dell'interno e dell'esterno del sacro edificio.

Il direttore
(Dott. Arch. Gesualdo Campo)

*Il rilievo architettonico è stato curato dall'Ass.te Tecnico Ing. Pietro Bernardo.
Le verifiche strutturali sono state operate dall'Ing. Enrico Fleres di Messina. L'intervento consolidato è stato eseguito dalla Ditta S.I.S.E. di Catania.*

Soprintendenza ai Beni Culturali e Ambientali di Messina

Sezione Tecnico-Scientifica per i Beni Storici, Artistici e Iconografici

Note di restauro su affreschi, stucchi e tele della Chiesa di S. Maria delle Grazie di Lipari

Il restauro ⁽¹⁾ effettuato su parte di affreschi, stucchi e tele della chiesa di S. Maria delle Grazie costituisce il compimento di uno dei punti del primo programma di restauri redatto nel corrente anno da questa Sezione all'interno di una più generale programmazione d'interventi di tutela e di salvaguardia dell'intero patrimonio storico-artistico del messinese.

Al "Progetto Eolie" fa capo, pertanto, tale operazione di restauro che, per esigenze prioritarie in questa fase iniziale, è stata condotta nella cappella sinistra del transetto ed ha interessato mq. 56 di affreschi, mq. 136 di stucchi, n. 5 dipinti su tela e n. 2 cornici lignee.

L'interesse che l'intero corredo decorativo della chiesa riveste nel contesto storico-artistico messinese e quindi siciliano in genere certo non è indifferente in quanto si





Opera in corso di restauro.

pone, nel suo insieme, come rara testimonianza del gusto di un'epoca, di una determinata società che l'ha prodotto e di determinati episodi artistici — affreschi e stucchi in particolare — di cui a Messina, purtroppo, a seguito del sisma del 1908 esistono ormai deboli tracce.

Gli affreschi datati 1708 recano la firma "Alexius Cutronus", un pittore messinese dalla formazione seicentesca che appare già legato ai nuovi motivi decorativi del primo '700 isolano e italiano.

Non menzionato nel più recente studio sulla pittura siciliana del XVIII secolo ⁽²⁾, l'artista peloritano, quindi ancora oggi sconosciuto, costituisce pur nella sua non eccezionale qualità caratterizzata tuttavia da una peculiare vena inventiva, una felice scoperta nell'ambito dei fatti pittorici isolani.

Gli affreschi decoravano tutta la chiesa ma, in epoca imprecisata, hanno subito un intervento, quasi generale di tinteggiatura bianca a tempera (cfr. le colonne, gli archi e le cappelle laterali) e, di rifacimento (cfr. la raffigurazione dell'Assunzione nel catino absidale) che hanno interrotto notevolmente l'integrità della stesura originaria.

Il recente restauro, tolta la ridipintura nelle parti in cui si è operato, ha consentito il recupero totale di varie immagini e zone di

colori in piccole superfici poste tra gli stucchi e, l'intera decorazione a fresco della lesena della colonna di sinistra dove ora tra putti, cartigli e fiori si può ammirare un paesaggio con S. Girolamo. Coevi agli affreschi sono da considerarsi gli stucchi che costituiscono nel messinese uno dei rarissimi esempi superstiti di questo tipo di decorazione plastica.

Foglie d'acanto, volute, testine alate, gioiosi putti ascrivibili all'ambito messinese influenzato dal gusto serpottiano, sorprendono per la fattura elegante e raffinata e per il convincimento estetico.

Interventi di restauro sugli affreschi:

- iniezioni di materiale legante per il consolidamento degli intonaci;
- fissaggio della pellicola pittorica con Primal 33;
- pulitura con miscela acquosa basica e asportazione totale delle ridipinture a bisturi.

Le grandi lacune, riscontrabili soprattutto nella cupola e nel lanternino, sono state trattate con intonaco sottosquadro e quindi tinteggiate con colore neutro.

Le piccole lacune, invece, sono state stuccate e parimenti alle abrasioni del colore sono state reintegrate a tratteggio e a velature con colori ad acquarello su tono.

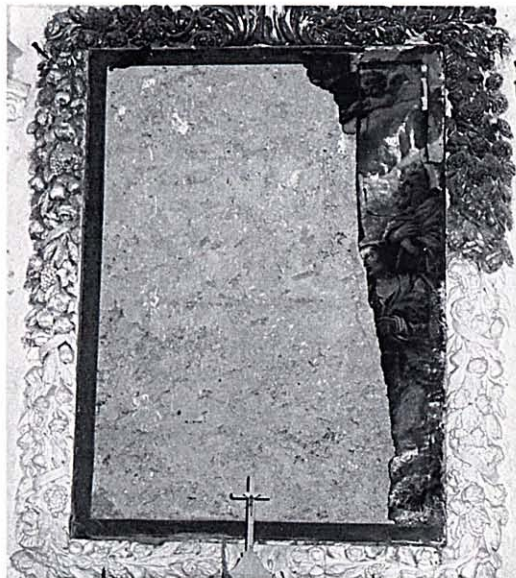
Per l'operazione protettiva generale è stato usato il paraloid B 72.

Interventi di restauro sugli stucchi:

- iniezioni di materiale legante per il consolidamento delle parti più distaccate;
- pulitura eseguita interamente con mezzi meccanici per eliminare la pesante ridipintura a tempera; in alcune parti particolarmente ingiallite a causa di precedenti interventi essa è stata eseguita con miscele acquose leggermente basiche;
- reintegrazione delle parti mancanti con polvere di marmo, grassello di calce e Primal C33.

Per l'operazione protettiva generale l'intera superficie è stata trattata con Paraloid B 72 al 3% in clorotene.

Per quanto riguarda i *dipinti su tela*, tutti collocabili nell'ambito della pittura siciliana dei secoli XVII e XVIII⁽³⁾, le operazioni di restauro, abbastanza laboriose — essendo molto precario il loro stato di conservazione (afflosciamento della tela sul telaio originale sino al totale distacco, squarci, cadute della pellicola pittorica, sollevamenti del substrato pittorico, ossidazione del colore) hanno consentito il felice recupero delle opere ed hanno messo in luce nella tela della "Visitazione" la firma dell'autore e l'anno



Tela prima del restauro.



Dipinto dopo il restauro.

di esecuzione: "G... MERCURIUS A.D. 1776". Gli interventi sono consistiti nel fissaggio del colore, nella doppia foderatura, nell'applicazione di un nuovo telaio, nella pulitura a solvente e a bisturi, nel ripristino dell'equilibrio tonale delle lacune e nella verniciatura finale.

Il restauro della due *cornici lignee* appartenenti alle tele della "Visitazione" e della "Annunciazione" è consistito nella disinfestazione, nel consolidamento, nel ripristino ligneo con incollaggio delle parti sconnesse, nel rifacimento degli intagli lasciati a legno a vista e nella verniciatura finale.

Il Direttore
(Dott.ssa Caterina Ciolino)

(1) Gli interventi di restauro sono stati operati dal prof. Angelo Cristaudo di Acireale.

(2) C. Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, Roma 1986.

(3) I cinque dipinti — "La Presentazione di Maria al tempio", ignoto, inizi sec. XVIII; "La Visitazione di Maria a S. Elisabetta", G. Mercurio, 1776; "Annunciazione", ambito di G. Mercurio; "S. Giovanni" e "Addolorata", ambito di G.B. Quagliata — sono collocabili nell'ambito della pittura siciliana dei secoli XVII e XVIII.

Lo studio approfondito e dettagliato di tutto il corredo decorativo della Chiesa (affreschi, stucchi, dipinti e statue) corredato da una esauriente documentazione fotografica sarà reso noto a lavoro di restauro ultimato.

Terracotte teatrali del V e del IV secolo a.C.

Schede di
Luigi Bernabò-Brea

Le terracotte teatrali di Lipari

Negli scavi della necropoli greca di Lipari è stata rinvenuta una enorme quantità di piccole terracotte di argomento teatrale; più di un migliaio di pezzi fra modellini di maschere relative alla tragedia, al dramma satiresco e alla commedia e statuette di attori comici oppure di satiri e sileni. Mentre eccezionale è qualche pezzo risalente alla seconda metà del V secolo a.C., la gran massa di questa produzione si scaglionava fra gli inizi del IV a.C. e la distruzione di Lipari da parte dei Romani nel 252/51 a.C., nel corso della prima guerra punica. Questa terribile distruzione della città pone fine a tutti i suoi artigianati caratteristici e tradizionali.

La produzione liparese di terracotte teatrali si può dividere in due periodi, nettamente distinti, corrispondenti l'uno al quarto, l'altro alla prima metà del terzo secolo a.C. Nel corso del IV secolo gruppi di mascherette teatrali (raramente una sola) sono generalmente deposti nel corredo delle tombe insieme a un certo numero di vasetti a vernice nera. Le maschere della prima metà del III secolo invece sono state quasi sempre rinvenute in fosse votive o in discariche nell'area della necropoli. Le statuette, particolarmente frequenti nella seconda metà del IV, sono state trovate qualche volta in corredi, più frequentemente in fosse votive o nel terreno al di fuori delle tombe.

È evidente la stretta connessione di queste terracotte di argomento teatrale col culto dei defunti e con le credenze relative al mondo ultraterreno. Esse si ricollegano con un particolare aspetto che il culto di Dioniso assume a Lipari. Dioniso infatti

nel mondo greco è il dio del vino, dell'ebbrezza, dell'estasi, il dio che dà la gioia ai banchetti. È anche il dio del teatro, che in Grecia è nato nelle feste in suo onore. Ma è anche il dio che promette a coloro che sono stati iniziati alla sua religione misterica le eterne beatitudini nell'al di là, una prefigurazione questa del paradiso cristiano. Questa stretta connessione del teatro col dionisismo funerario è evidente in questa età in tutta la Magna Grecia e la Sicilia, ma assume a Lipari un'aspetto particolarissimo. Infatti, in mancanza di una dottrina rigidamente formulata e di una autorità religiosa centrale che ne imponesse l'osservanza, le singole comunità dionisiache locali dovevano presentare frequentemente fra loro divergenze notevoli nei riti, nelle liturgie, ma anche nello stesso credo.

Frammento di terracotta teatrale del V secolo a.C.

Un frammento trovato nella stipe votiva di un probabile santuario di Eolo sul Castello è per ora la più antica terracotta di argomento teatrale venuta in luce a Lipari. Poiché questa stipe non oltrepassa con i pezzi più recenti il 425 circa a.C., questo frammento può essere attribuito alla metà del V secolo a.C. Trova confronto in una statuetta rinvenuta nella necropoli di Camarina in una tomba databile a questa stessa età. Esso ci può dare un'idea dei tipi delle maschere in uso nel teatro greco all'età di Eschilo e di Epicarmo.

A. cm 5,1; inv. 15781.



Le maschere della tragedia

Poichè delle maschere tragiche del V e del IV secolo a.C. si conosceva pochissimo, la documentazione offertaci da Lipari è di eccezionale interesse per la storia del teatro greco e in particolare del costume scenico di questa età.

Le associazioni di più maschere nei diversi corredi sepolcrali ci mostrano che si tratta ogni volta dei personaggi di una delle tragedie più famose dei massimi tragediografi ateniesi della fine del V secolo, Sofocle ed Euripide.

Tragedie presto diventate classiche e quindi molte volte rappresentate sui teatri del mondo greco attraverso tutto il IV secolo a.C.

Siamo finora riusciti ad identificare le tragedie a cui queste maschere si riferiscono, anche se parecchie di tali tragedie non sono giunte a noi. Di esse peraltro conosciamo almeno approssimativamente l'argomento.

Le maschere originali, che i nostri modellini di terracotta fedelmente riproducono risalgono probabilmente ai prototipi stessi creati da Sofocle e da Euripide per le loro tragedie.

Di queste infatti essi non si limitavano a scrivere il testo, ma curavano anche la messa in scena ed i costumi.

È da pensare che quando, anche a distanza di tempo e di luogo, si riesumava una delle loro tragedie, se ne conservasse fedelmente non solo il testo, ma anche i costumi e soprattutto le maschere. Alcune delle nostre maschere, per esempio il Filottete e il Paride, sono stati trovati in tombe dei primi anni del IV secolo, di poco posteriori cioè alla morte di Sofocle

e di Euripide, scomparsi entrambi nel 406 a.C. Altre provengono da tombe che si scaglionano nel corso del IV secolo, ma il loro stile non è diverso e si ispirano evidentemente a originali risalenti ai maestri che li hanno creati.

Le nostre terracotte ci rivelano l'altissimo livello a cui era arrivata l'arte della maschera all'età dei grandi tragediografi attici, le convenzioni attraverso le quali si era giunti ad esprimere i sentimenti estremi che agitavano i diversi personaggi e le tendenze veristiche nel rendimento di alcuni di essi. Elementi questi che proprio dall'arte della maschera teatrale devono essere passati alla grande scultura.

Ci rivelano altresì il frequente ricorrere di elementi arcaistici, quasi per dare un aspetto "antico" ai personaggi di quelle leggende che si perdevano nella notte dei tempi.

Le nostre terracotte ci rivelano peraltro alcuni artifici di comodo delle compagnie teatrali. Vediamo da esse che non di rado una stessa maschera fondamentale poteva essere adattata a rappresentare personaggi diversi solo cambiando gli elementi accessori che caratterizzavano ciascuno di essi.

Filottete e Paride

Personaggi della perduta tragedia di Sofocle **Filottete a Troia**

La leggenda di Filottete è stata molte volte trattata dai tragediografi ateniesi. Sofocle ha tratto da essa argomento per due tragedie: *Filottete*, *pervenutaci*, e *Filottete a Troia*, perduta ma di cui è noto l'argomento.

Filottete, che aveva ereditato l'arco di Herakles, mentre viaggiava con gli altri capi achei verso Troia, disceso nell'isoletta di Chryse presso Lemnos, fu morso al piede da un serpente e il morso gli causò una fetida piaga.

Per questa ragione i compagni lo abbandonarono solo nell'isola deserta, ove egli rimase con grandi stenti e sofferenze per tutta la durata della guerra.

Ma dopo dieci anni di vano assedio, gli oracoli rivelarono agli Achei che Troia non avrebbe potuto essere conquistata senza l'arco di Herakles.

Gli Achei inviarono quindi Ulisse e Neottolemo a ricercare Filottete e costringerlo a seguirli all'assedio di Troia. Il "*Filottete a Troia*" riguardava invece gli avvenimenti successivi, la sua guarigione ad opera di Macaone e si concludeva col duello fra Filottete e Paride, la morte di questo e il difficile ricupero del suo cadavere da parte dei Troiani.

La sofferenza di Filottete, espressa con crudo verismo, costituì un motivo ricorrente nell'arte greca del V e IV secolo.

Vi si cimentarono scultori quali Pitagora di Reggio e Aristofonte (prima metà del V secolo a.C.) e pittori quali Parrasio (seconda metà del V sec.) e le loro opere sono celebrate da epigrammi dell'Antologia Palatina.



La splendida maschera di Filottete è una sorprendente testimonianza di questo virtuosismo artistico. Paride, dopo dieci anni di guerra non è più il giovane affascinante seduttore di Elena, ma conserva una languida bellezza.



La contrazione delle sopracciglia esprime l'angoscia per l'imminente prova alla quale si sente impari.

Rinvenute nella tomba 1725 dei primi anni del IV secolo a.C.

A. 7,4 e 9; inv. 13556 i, j.

Edipo e Giocasta

Personaggi della tragedia **Edipo re**, di Sofocle.

Di data incerta fra 430 e 420 a.C. è il capolavoro di Sofocle.

Secondo un oracolo il figlio nascituro di Laio, re di Tebe, e di Giocasta, avrebbe ucciso il padre e commesso incesto con la madre. Perciò il bambino, appena nato, fu dato ad un servo perché lo esponesse alle belve sul monte. Ma il servo impietosito lo affidò a un pastore che lo portò a Corinto, dove il piccolo fu adottato dal re Pólipo e da sua moglie Mérope, che lo chiamarono Edipo. Cresciuto negli anni ignorando le proprie origini, Edipo, venuto a conoscenza dell'oracolo, volle allontanarsi da quelli che credeva i suoi veri genitori. Nel viaggio venne a rissa con un ignoto viaggiatore e nell'ira lo uccise. Più tardi Edipo uccise la Sfinge, il mostro alato che terrorizzava gli abitanti di Tebe, per cui questi gli diedero in moglie la regina Giocasta, vedova del re Laio, e così egli divenne loro sovrano. Questo l'antefatto. Dopo molti anni Tebe è colpita da una grave pestilenza e l'oracolo interrogato, rivela che la causa di ciò è la mancata punizione degli uccisori di Laio. Edipo quindi inizia un'inchiesta per accertare le circostanze dell'uccisione.

Attraverso una drammatica serie di testimonianze e di rivelazioni risulta che Laio era proprio il viaggiatore ucciso da Edipo. Ed il servo che ha assistito all'uccisione era lo stesso che aveva consegnato il bambino al pastore di Corinto. L'oracolo si è dunque avverato ed Edipo viene a conoscere la terribile verità. A questa rivelazione Giocasta si uccide ed Edipo nella disperazione si acceca. L'identificazione dei due personaggi parte dalla maschera di Giocasta, che è rappresentata disfatta dalla sciagura, più simile ad un cadavere che ad una persona vivente. La sventura di Giocasta è stata infatti nell'arte greca un motivo ricorrente, così come quella di Filottete. Sappiamo che Silanion, scultore della metà del IV secolo, aveva fuso dell'argento col bronzo per renderne meglio il pallore mortale. Gli occhi senza sguardo della maschera di Edipo suggeriscono d'altronde l'idea della prossima cecità.

Dalla tomba 406 del periodo dello stile di Gnathia (ultimo terzo del IV sec. a.C.)

A. 8,3 e 7,6; inv. 2301 f. g.



Herakles Acheloo e Deianira

Personaggi relativi alla tragedia
Le Trachinie di Sofocle
(scritta fra il 438 e il 425 (?) a.C.)

Piuttosto che alla tragedia stessa, questi personaggi appartengono al suo antefatto, quale è narrato da Deianira nel prologo della tragedia. Herakles, combattendo contro Acheloo ha liberato Deianira, figlia di Oineus, dalle deprecate nozze col dio fluviale che pretendeva di sposarla, e si accinge ora a contrarre con lei quel matrimonio che sarà foriero di sventure e causa della sua stessa morte.

L'Acheloo e la Deianira provengono dalla tomba 890 databile intorno alla metà del IV secolo a.C.

A. 9 e 7,7; inv. 9536 a, b.

Euripide

Maschera-ritratto della prima
metà del III secolo a.C.

Il ritratto di Euripide è noto attraverso numerose repliche marmoree di età imperiale romana, di un'epoca cioè in cui i ritratti degli uomini illustri del passato erano ricercati, e prodotti in serie, per ornare i peristilii delle sontuose dimore patrizie.

Queste repliche ci presentano numerose varianti talvolta assai diverse tra loro, che si ricollegano a diversi prototipi (non giunti a noi) di età classica ed ellenistica.

È evidente che, data la grande fama che circondava il più popolare fra i tre massimi tragediografi ateniesi del V secolo a.C., molti scultori, suoi contemporanei o dei secoli successivi, si erano cimentati nel suo ritratto.



La nostra piccola maschera-ritratto, anche se di gran lunga più modesta per dimensioni e materia, è peraltro particolarmente interessante per il fatto di essere molto più antica dei ritratti marmorei romani.

Essendo databile alla prima metà del III secolo a.C., essa ci rivela qual'era l'immagine del poeta che andava per la maggiore ed era popolarmente divulgata all'inizio dell'età ellenistica. Fra le diverse varianti offerteci da ritratti marmorei di età romana essa è particolarmente vicina a quella rappresentata del gruppo che sta intorno all'esemplare proveniente da Rieti conservato nella Gliptoteca di Ny Carlsberg di Copenhagen.

Dallo scavo XXIII/1985; A. 7, 6; inv. 15475.

Lucerna romana del I secolo d. C., con ritratto di Euripide (nome iscritto) seduto dinanzi ad una maschera tragica.

Dalla tomba 1050; inv. 9672 c

Herakles e Admetos

Personaggi della tragedia
Alcesti di Euripide
(scritta nel 438 a.C.)

Il dio Apollo condannato da Zeus, a servire un mortale, è stato per lungo tempo alle dipendenze di Admeto re di Fere in Tessaglia. In gratitudine per il benevolo trattamento ricevuto, Apollo concede a Admeto di sottrarsi alla morte, se vi fosse qualcuno disposto a morire per lui. Giunto il giorno fatale la giovane sposa di Admeto, Alcesti, offre la propria vita. Ma giunge a Fere Herakles che lottando contro Thanatos (la Morte) riconquista Alcesti e la restituisce al disperato Admeto.

Dalla tomba 1287 (Periodo dello stile di Gnathia ultimo terzo del IV secolo a.C.).

A. 8,3 e 7; inv. 10774 d, e.

Ippodamia, Chrysippos e Laios

Personaggi della perduta tragedia
Chrysippos di Euripide

Tragedia rappresentata
dopo il 412 a.C.

Laios nel periodo in cui è esule da Tebe, è ospite di Pelope e di Ippodamia. Si innamora del loro figlio giovanetto Chrysippos e lo rapisce nel corso di un banchetto trascinandolo a forza sul suo carro. Ippodamia e Chrysippos hanno infatti corone conviviali.

*Dalla tomba 1315 - Periodo dello stile di Gnathia
(ultimo terzo del IV sec. a.C.).*

A. 7,5; 7,5; 7,4; inv. 10829 a, b, c.

Polydoros e Polymestor

Personaggi della tragedia **Hekabe**
di Euripide

Scritta fra il 425 e il 426 a.C.

Durante la guerra di Troia Priamo ed Ecuba avevano inviato il loro giovanissimo figlio Polydoros presso Polymestor, re del Chersoneso Tracio, con una ingente quantità d'oro destinato ad assicurare un futuro ai loro figli, nel caso in cui Troia fosse stata conquistata dagli Achei. Polymestor accoglie con grandi feste il ragazzo a cui aveva offerto ospitalità, ma, caduta Troia, lo fa uccidere per impadronirsi del tesoro. Nell'ultimo atto della tragedia di Euripide Ecuba si vendica atrocemente facendo accecare Polymestor e uccidere i suoi figli.

Polydoros è caratterizzato dal berretto frigio e dalla giovane età. A Polymestor si addicono la corona conviviale, che allude alle feste con cui ostenta di accogliere il ragazzo, e l'espressione truce, che rivela i suoi veri propositi.

*Dalla tomba 1613 databile intorno alla metà del
IV sec. a.C.*

A. 9 e 6,6; inv. 11167 e, g.

Priamo, Paride, Deifobo e Cassandra

Personaggi della perduta tragedia **Alexandros**, di Euripide
(scritta nel 415 a.C.)

Priamo, re di Troia, avendo già parecchi figli dalle nozze con Ecuba, mentre questa era dinuovo incinta vide in sogno che essa partoriva una face ardente dalla quale uscivano dei serpenti e gli indovini gli rivelarono che il figlio nascituro sarebbe stato causa della rovina della patria. Perciò quando Ecuba partorì Alexandros, si ordinò che egli fosse ucciso. Ma gli incaricati, mossi a pietà, esposero invece il bambino sulla montagna e alcuni pastori lo raccolsero e lo chiamarono Paride. Priamo ogni anno faceva celebrare, in memoria del figlio che credeva morto, dei giochi funebri che comprendevano anche una corsa di tori. Paride, ormai giovinetto, ignaro della propria identità, partecipò a questa gara col proprio torello e la vinse superando i propri fratelli cosa per cui venne in rissa con uno di essi, Deiphobos. Ma la sorella Cassandra, dotata di virtù profetiche, lo riconobbe e Priamo lo accolse allora nella reggia.

La corona che Priamo porta intorno al capo allude alla cerimonia.

Maschere rinvenute nella tomba 74, databile intorno alla metà del IV sec. a.C.

A. 8,7; 6,4; 6,4; 6,5; inv. 3036, 3037, 3038, 3039.



Ecuba e Ettore

Probabili personaggi della perduta tragedia **Hektor** di Astidamante il giovane

Astidamante, di cui abbiamo notizie fra il 372 e il 340 circa a.C., è uno dei più eminenti tragediografi ateniesi che continuano, nel corso del IV secolo a.C., la tradizione di Sofocle e di Euripide. La sua tragedia *Hektor* deve avere avuto un notevole successo poiché frammenti di essa ci sono tramandati da tre diversi papiri egiziani. Sappiamo che in essa era rappresentato il congedo di Ettore dalla moglie Andromaca prima di affrontare il combattimento nel quale avrebbe trovato la morte. Ma è probabile che vi fosse anche il distacco dalla vecchia madre.

A questa tragedia pertanto potrebbero essere attribuite queste due maschere.

Dalla tomba 198, databile intorno al 370 - 360 a.C.

A. 6,5; 10,1; inv. 217 e, f.



Le maschere del dramma satiresco

Il dramma satiresco era una specie di farsa che si recitava dopo una trilogia di tragedie per rasserenare l'animo degli spettatori turbato dalle scene funeste a cui avevano assistito. Aveva come protagonisti i satiri e altri personaggi semi-ferini, allegri ed orgiastici seguaci di Dioniso.

Papposileno Satiro barbuto Satiro giovane senza barba

I satiri hanno le orecchie equine, il papposileno vecchio è calvo e ha il corpo lanoso come le pecore.

Si confrontino le maschere con i personaggi raffigurati sul lato B del cratere delle Trachinie.

*Papposileno, dalla tomba 1314; A. 5,7; inv. 10827 c.
Satiro barbuto, dalla tomba 449; A. 7,6; inv. 2343 a.
Satiro giovane, dalla tomba 2184; A. 6,5; inv. 15420 g.*

Statuette satiresche

Due statuette di satiri nudi che portano otri di vino.

1) *da trinc. XVII; A. 10,3; inv. 3076.*

2) *da tomba 324; A. 11; inv. 3033a.*

Papposileno ammantato in atteggiamento di filosofo.

Da sc. XXXVII/79/A; A. 7,8; inv. 13392.

Papposileno che suona il doppio flauto.

Da sc. XXXVII/84/M; A. 7,1; inv. 15156.



Le maschere della commedia antica

Le maschere comiche rinvenute nelle tombe del IV secolo a.C. si ricollegano alla tradizione della "Commedia antica", e cioè di quel genere letterario di cui è massimo esponente Aristofane morto nel 386 a.C.. La commedia di Aristofane è buffonesca, ma carica di satira politica e sociale.

Anche le nostre maschere pertanto sono buffonesche, e prive di una caratterizzazione individuale. Sono intese soprattutto a far ridere il pubblico.

Quando nel corredo di una singola tomba si associavano più maschere tragiche, queste si rivelavano appartenere ai personaggi di una sola tragedia, che quasi sempre abbiamo potuto identificare.

Dobbiamo pensare che lo stesso avvenga quando troviamo associate più maschere comiche. Anche in questi casi è ovvio supporre che si tratti dei personaggi di una singola commedia e probabilmente di una commedia famosa, che ha avuto un grande successo letterario. Ma mentre

l'identificazione dei personaggi della tragedia era quasi sempre agevole, perché si trattava di figure leggendarie nettamente caratterizzate da una lunga tradizione iconografica, quelli della commedia antica non hanno caratterizzazioni individuali all'infuori del sesso e in certo modo dell'età. Sono solamente dei buffoni, che potrebbero prestarsi ugualmente bene per qualsiasi parte comica. Ci è quindi impossibile riconoscerli individualmente e risalire da essi alla commedia che essi rappresentano. A meno che non si tratti di una commedia di argomento mitologico, che mette in ridicolo le avventure degli dei o degli eroi della tragedia, facilmente

riconoscibili attraverso i loro attributi caratteristici. È questo il caso delle splendide maschere di Herakles e Hades. Ma per altri gruppi di maschere, che sono semplicemente buffonesche, se per un caso fortunato essi si riferissero ad una delle pochissime commedie di Aristofane pervenuteci, l'identificazione di questa resterebbe sempre ipotetica e difficilmente dimostrabile, appunto a causa della scarsa caratterizzazione dei singoli personaggi.

È questo il caso delle sei maschere comiche della tomba 1613 nelle quale solo ipoteticamente potremmo supporre di identificare una parte dei personaggi delle Ecclesiazuse di Aristofane.

Probabili personaggi della commedia di Aristofane **Le Ecclesiazuse** (Le donne a parlamento)

È una delle ultime commedie di Aristofane, rappresentata nel 392 a.C.

Le donne ateniesi, guidate da Prassagora, stanche del malgoverno dovuto agli uomini, decidono di impadronirsi esse stesse del potere. Travestite da uomini si recano all'assemblea e attuano il loro colpo di stato. Mentre esse discutono la nuova costituzione, Blepiro, marito di Prassagora, all'oscuro di tutto, viene informato dal vicino Chremes dello svolgersi degli avvenimenti. Prassagora ritorna e, ripresi gli abiti femminili, spiega a loro il nuovo programma politico che sarà assolutamente comunista ed egualitario, non solo nel campo economico e sociale, ma anche in quello sessuale. Blepiro, entusiasta del programma, vuole subito conferire i suoi beni alla comunità, ma incontra un tizio che lo canzona e che si prepara a sfruttare

la situazione e a mangiare a sbafo anche a spese del nuovo sistema politico. Nel campo amoroso, per evitare ingiustizie, la costituzione stabilisce che le donne brutte e vecchie avranno la priorità sulle giovani e belle. Sicché subito un gruppo di brutte vecchiette vuole imporre i propri diritti ad un giovane che cerca di raggiungere la sua ragazza. Ma, nonostante questi inconvenienti, la maggioranza si dichiara soddisfatta e tutti si dirigono al pantagruelico banchetto che la nuova comunità offre ai cittadini ateniesi. Nelle nostre sei maschere si potrebbero riconoscere Prassagora e due delle vecchie donne, mentre è difficile distinguere fra loro i singoli personaggi nelle tre maschere maschili, tutte ugualmente buffonesche.



Gruppo di maschere relative ad una commedia non identificabile

Queste maschere sono state rinvenute nella tomba 1613 (attribuibile alla metà del IV sec. a.C.) insieme a due maschere tragiche, Polydoros e Polymestor, della Hekabe di Euripide.

A. donna giovane 7,5; donne vecchie 8,8 e 7;
uomini 9; 7,3; 7,6; inv. 11167 e-j.

Una delle maschere sembra quella di un giovane dio (forse Apollo) che si può pensare intervenisse nel prologo per spiegare l'antefatto della commedia o alla fine di essa per determinarne la soluzione. Delle altre, una è troppo frammentaria per poter essere classificata, una è maschile, tratta dalla stessa matrice di un esemplare della tomba 1613; due sono femminili ed una di esse sembra tratta dalla stessa matrice di un'altra delle mascherette della tomba 1613 modificata con l'aggiunta di una corona conviviale. È evidente quindi che le stesse maschere venivano utilizzate per personaggi di commedie diverse.

Dalla tomba 1987, attribuibile alla metà del IV sec. a.C.

A. 7,7; 7,7; 8,7; 8,3; 8,7; inv. 14510-14594.



Herakles e Hades

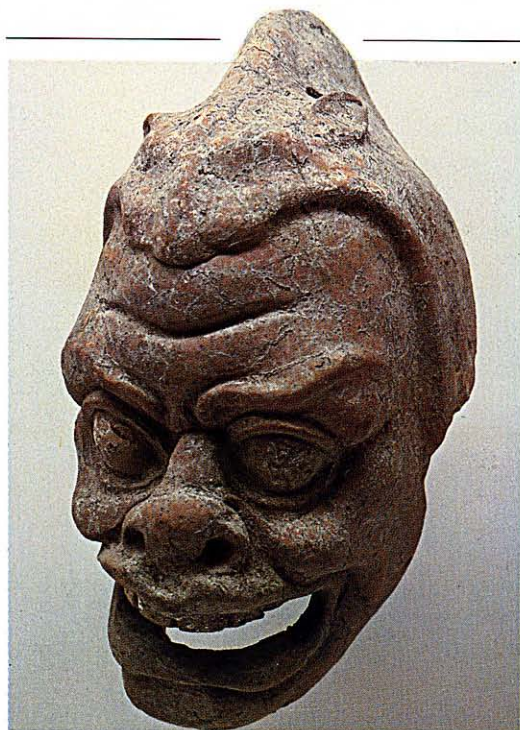
Personaggi di una commedia di argomento mitologico

Quando Afrodite, intervenuta nella battaglia fra Achei e Troiani per salvare il figlio Enea, viene ferita alla mano da Diomede e torna piangente all'Olimpo, la madre Dionea la accoglie e la cura. Per consolarla le racconta quante volte gli dei immortali hanno dovuto subire le violenze degli uomini mortali. Narra in particolare che Herakles ferì un giorno alla spalla Hades, il dio dei morti, sulla porta degli Inferi, e Hades, sofferente con la freccia infilzata nella spalla, dovette recarsi nelle case di Zeus nell'Olimpo, dove Paion lo guarì spandendo unguenti sulla ferita. La rissa deve essere avvenuta quando

Herakles era sceso all'inferno per rapire Cerbero, il cane con tre teste che lo custodiva. Questo episodio narrato da Omero (Iliade V versi 395-404) è stato evidentemente preso come argomento di una commedia buffonesca. Herakles eccitatissimo, furente, ha il capo coperto dalla pelle del leone. Hades, di colore terreo e dall'aspetto simile a quello di un teschio, come si conviene al macabro dio dei morti, ha sul capo la pelle del lupo.

Rinvenuti nella tomba 1986, attribuibile al terzo - quarto del IV sec. a.C.

A. 13,5 e 15; inv. 14584, 14585.



Statuette comiche del IV secolo a.C. relative alla “commedia di mezzo”

Per un periodo di circa settant'anni dalla morte di Aristofane (386 a.C.) all'inizio della produzione di Menandro (320 circa a.C.) non ci è giunto alcun testo della commedia greca. Conosciamo il nome di parecchi commediografi, alcuni dei quali avevano raggiunto una certa notorietà, e il titolo di numerose commedie, ma, quando non si tratti di commedie di argomento mitologico, questi titoli ci dicono pochissimo e non permettono neppure di intuire lo svolgimento di esse. Le caratteristiche della commedia di questo periodo (la ‘commedia di mezzo’ secondo la terminologia dei grammatici alessandrini dell'età ellenistica) restano pertanto difficilmente definibili. Ci sono quindi preziose, anche in questo caso, le numerosissime statuette comiche databili in massima parte alla seconda metà del IV secolo. Vediamo perdurare in esse la tradizione buffonesca della commedia antica che si rivela innanzi tutto nel costume ridicolo dei personaggi e soprattutto di quelli maschili. In questi è inderogabile l'osceno costume fallico che perdura ormai da secoli, senza del quale il pubblico non avrebbe saputo immaginare una commedia, mentre grosse imbottiture accentuano il volume dei ventri e dei glutei prominenti. Anche le maschere continuano la tradizione aristofanesca e se vi è una qualche evoluzione, questa è assai lenta e difficilmente definibile. Non vi è certamente un cambiamento radicale, che si avrà solo più tardi agli inizi del III secolo a.C. con la piena affermazione della ‘commedia nuova’.

Statuette di attori di commedia

(seconda metà del IV secolo a.C.)

Il gongolante e lo sconcertato.

Dallo sc. XXIII-II; A. 11,4; inv. 3182, 3187.

Schiavo con corona rifugiato sull'altare.

Dallo sc. XXXII/71; A. 10,9; inv. 10783.

Donna ammantata e velata.

Dallo sc. XXXVIII/87; A. 12,4; inv. 14945.



Tre statuette comiche probabilmente personaggi di una singola commedia

Costituiscono uno dei gruppi più antichi del complesso delle statuette comiche liparesi, il più vicino alla tradizione aristofanesca. Un attore di commedia, accentuatamente buffonesco e, ovviamente, in costume fallico, si associa con due statuette di giovani donne meno spiccatamente teatrali, ma la cui connessione con l'argomento della commedia risulta evidente dalla loro stessa contrastante caratterizzazione. L'una è una giovane auléttria (suonatrice di doppio

flauto) in costume leggerissimo, trasparente, una di quelle auletrie che venivano ingaggiate, così come i cuochi, per rallegrare feste e banchetti e che non erano sempre di specchiatissime virtù. L'altra è una figura matronale, nella quale sembrano particolarmente accentuati gli aspetti della maternità.

Dalla tomba 1988, della metà del IV secolo a.C. (scavo 1983).

A. 10,2; 12,4; 11,6; inv. 14597, 14598, 14601.



Crateri del IV secolo a.C. con figurazioni ricollegabili al teatro o al culto di Dióniso

Schede di
Umberto Spigo

Cratere a calice frammentario a figure rosse di fabbrica siceliota, sporadico dall'area della necropoli.

Attribuibile probabilmente alla cerchia del pittore di Siracusa 47099, databile fra il secondo e il terzo quarto del IV secolo a.C. (presumibilmente nell'ambito del ventennio 360-340).

Rappresenta una figura femminile, dai capelli tagliati corti in segno di lutto, seduta in atteggiamento di dolore sulla base di una stele funeraria. Sul lato sinistro un'altra figura femminile stante, lacunosa nella parte superiore, stringe una brocchetta (*chous*) nella mano destra; sul margine destro resta la parte inferiore di una terza figura femminile.

La scena è probabilmente riferibile al primo episodio delle *Coefore* di Eschilo e rappresenterebbe quindi Elettra seduta in atteggiamento di grande

sconforto

sulla

tomba

del padre

Agamennone,

ucciso al ritorno

da Troia dalla moglie

Clitennestra e dal suo

amante Egisto.

Ai lati due ancelle,

una delle quali

reca la brocca

per le libazioni

funebri (che

probabilmente

portava anche l'altra); appunto le *Coefore*. Questo momento della trilogia eschilea (o dell'*Elettra* di Sofocle?) si incontra raffigurato su altri vasi di officine a figure rosse dell'Italia meridionale, più o meno coevi, nei quali però è più spesso presente anche Oreste, il fratello di Elettra che vendicherà poi atrocemente il padre macchiandosi di matricidio: pensiamo al cratere eponimo del pittore lucano delle *Coefore*.

Elettra intenta a compiere libazioni sulla tomba del padre in compagnia di sole donne è invece raffigurata su di un altro cratere a calice siceliota, rinvenuto nel 1976 a Siracusa nella necropoli del Canalicchio.

Sul lato secondario

sono due figure:

una

giovane

donna che

incede verso destra

alzando nella

sinistra una face e

tenendo nella destra

una corona, di fronte

a lei un giovane

satiro nudo.

Sporadico dalla trincea

XXIX; inv. 9688;

Alt. 30; Dm. bocca: 38.

Inedito.



Cratere a calice a figure rosse di officina siceliota. Pittore di Adrasto (360-350 a.C.).

Il lato principale rappresenta, come attestano anche i nomi inscritti l'antefatto delle *Trachinie di Sofocle*, più precisamente la vigilia del combattimento fra Eracle (al centro) e Acheloo (seduto in alto a destra) per la mano di Deianira, seduta su di uno sgabello (*diphros*) a sinistra.

La Nike (vittoria) alata, seduta in alto a destra e rivolta verso Eracle con una corona fra le mani, fa già presagire chiaramente che l'eroe riuscirà vincitore. Pur se è chiaro il riferimento al testo sofocleo, l'atmosfera di inquieta sospensione e l'intonazione marcatamente malinconica dei personaggi sembrerebbe confarsi di più al clima del teatro di Euripide, il cui spirito influenza numerose raffigurazioni vascolari di fabbrica italiota e siceliota e non solo quelle direttamente riferibili a tragedie di questo autore. Sull'altro lato fa quasi da contrasto il ritmo brioso e un po' sboccato della danza del sileno Simos al suono dell'"aulos" della musa Talia alla presenza del satiro Skrgos; si tratta probabilmente della scena di un perduto dramma satiresco, resa con grande vivezza espressiva ed elevato magistero tecnico (si notino in particolare le "musicali" vibrazioni del pelame sovradipinto del sileno, che ben si sposano al ritmo della danza).

Dalla tomba 658, inv. 9341 d; Alt. cm. 49,2;
Dm bocca cm. 46.

Bibliografia:

Trendall-Webster, *Illustrations of Greek Drama*, p. 71, III, 2, 11; Trendall, *L.C.S., suppl. III*, p. 275, n. 46 f; L. Bernabò Brea - M. Cavalier, *M.T.L.*, 1981, tavv. III, IX, figg. 447-448.



Cratere a figure rosse di fabbrica siceliota attribuibile alla cerchia del pittore di Siracusa 47099 (360/340 a.C.)

Sul lato principale illustra una perduta tragedia di Euripide, l'*Alcmene*, incentrata sulla vicenda della futura madre di Eracle, ingiustamente sospettata di tradimento dal marito Anfitrione e poi salvata da Zeus, mentre il consorte sta per arderla viva sul rogo di una pira eretta proprio sotto l'altare dove la sventurata ha cercato rifugio.

Qui non è rappresentato Anfitrione, come nel cratere apulo del Pittore della nascita di Dioniso e nel cratere pestano di Python, ma, ai lati di Alcmene seduta sulla pira col braccio destro e lo sguardo levati in cielo in atto di supplica, compaiono Hermes e Zeus che dovevano avere nella tragedia un ruolo importante, rispettivamente nel prologo e nell'epilogo (qui come "deus ex machina").

Sul lato secondario una figura femminile svolge una lettera dinanzi ad Eros (che tiene una freccia incoccata nel suo arco), alla presenza di un giovane; si tratta di una scena di non facile interpretazione, probabilmente anch'essa da riferire ad un momento di una rappresentazione teatrale.

Dalla tomba 730; inv. 9405; Alt. cm. 34.

Bibliografia:

L.C.S., Suppl. I, p. 102 (lo considera connesso col Pittore di Maron, ma non dello stesso); *L.C.S., Suppl. III*, p. 272, n. 29 d (lo considera connesso col Pittore di Siracusa 40799 e coi pittori di Adrasto e Maron); M. Cavalier, *M.T.L.*, figg. 429-430.



Cratere a calice a figure rosse di fabbrica pestana, attribuito ad Asteas. (360-340 a.C.).

Rappresenta Dioniso ebbro seduto fra due menadi, a destra un satiro in atto di bere da una coppa.

Le due maschere teatrali in alto a sinistra, l'una appesa sul fondo, l'altra al tirso di una menade, valgono come diretti attributi del dio a cui è anche consacrato il teatro, mentre il simbolismo funerario delle quattro uova poggiate sul mobiletto in basso al centro e di quello che il satiro stringe nella mano sinistra ci richiama le particolari accezioni ultraterrene e misteriche del suo culto e quindi i legami fra lo "specifico teatrale" e il mondo dell'oltretomba, ben evidenziati proprio dall'abbondante presenza di maschere e statuette teatrali nella necropoli di Lipari. Sul lato secondario una menade tiene il tirso e protende il braccio sinistro verso un satiro nudo e barbato il cui piede destro è posato su una roccia.

*Dalla tomba 974; inv. 9604; Alt. cm. 39,5;
Diam. bocca cm. 38,5.*

Bibliografia:

L.C.S., Suppl. I, p. 32; M. Cavalier, in *M.T.L.*, figg. 443.



Cratere a calice a figure rosse di fabbrica pestana, attribuito ad Asteas (360-340 a.C.).

Rappresenta l'esibizione di una acrobata nuda e di due attori della commedia dinanzi a Dioniso; in alto sogguardano, ciascuno da una finestrina, altri due attori con maschera comica femminile.

La scena, uno dei capolavori del maestro pestano, celebra Dioniso in quanto dio del teatro ma potrebbe a sua volta riferirsi ad una specifica composizione teatrale di cui non ci è pervenuto il testo.

Sul lato secondario sono due figure: una menade che corre verso destra alzando un tamburello e tenendo con la destra una situla e un satiro nudo barbato in movimento verso sinistra.

*Dalla tomba 367; inv. 927; Alt. cm. 39,7;
Dm. bocca cm. 33.*

Bibliografia:

L.C.S., Suppl. I, p. 273; *M.L.*, II, p. 131. tavv. LXXII-LXXIV; *M.T.L.* tavv. X.



Riflessi dello spirito euripideo nella pittura vascolare italiota e siceliota di soggetto teatrale: alcuni esempi da Lipari

Alcuni caratteri e alcune novità contenutistiche del teatro di Euripide (la cui reale fortuna presso il pubblico iniziò successivamente alla morte del suo autore) hanno offerto numerosi spunti alle intonazioni espressive ed alla spiccata sensibilità narrativa dei ceramografi italioti e sicelioti fra gli ultimi decenni del V sec. a.C e il pressoché intero corso del successivo: lasciando ovviamente da parte le istanze ideologiche più complesse, legate alle concezioni filosofiche e religiose ed agli eventi politici del tempo, ci riferiamo in particolare alla decisa "umanizzazione" di personaggi eroici e divini travolti da passioni e pulsioni terrene, allo sbalzo conferito agli accenti patetici, alle sempre più frequenti incursioni nel "grottesco" se non nel "comico", al gusto per i colpi di scena e per l'elemento avventuroso e romanzesco.

Riguardo a quest'ultimo aspetto pensiamo, per esempio, ai tanti racconti di messi e nunzi nel teatro euripideo e rileggiamo le illuminanti considerazioni di un grande grecista, Antonio Maddalena: «... mirabili, non superati neanche da quelli di Sofocle o d'Eschilo, ma per altro modo mirabili.

D'eventi strani sono annunciatori, incredibili e prodigiosi; basta ricordare il racconto d'Ippolito dove il nunzio dice l'adempimento della promessa di Poseidone a Teseo, o quello dell'uccisione dei figli, nell'*Eracle* o quelli delle *Baccanti*... I colori sono nei racconti, così intensi che le immagini si presentano vivide, anche agli ascoltatori e ai lettori più lontani: la fiaba si fa realtà. Così: "Fiaba e realtà diventano tutt'uno: realtà vera e

incredibile di un mondo dominato da dei non divini».

Certo i parallelismi con questo particolare "realismo laico" dovevano cogliersi con ben altra rilevanza di tessuto compositivo e di valori cromatici nella grande pittura coeva, del tutto perduta; pensiamo a certe opere tramandateci dalle fonti antiche, quali il sacrificio di Ifigenia di Timante e la morte di Penteo dilaniato dalle baccanti all'interno del tempio di Dioniso Eleutherios ad Atene, entrambi peraltro episodi costituenti l'oggetto di tragedie euripidee.

Ma anche i ceramografi italioti e sicelioti, nella loro elaborazione di un "modus narrandi" che sappia adeguarsi alle più limitate possibilità tecniche ed espressive della pittura vascolare, colgono dalla cultura del tempo (non solo pittorica) quelle suggestioni che possano consentire la maggior immediatezza e vivezza di rappresentazione; fra l'altro è singolare notare che anche certi "punti deboli" del teatro euripideo, come pleonasmi e prolissità verbali e didascaliche, possono trovare curiosamente una sorta di parallelo nella ridondanza e nella frammentazione descrittive di diverse raffigurazioni vascolari, in particolare pensiamo a quelle dello stile «ornato» apulo.

Ma vediamo, in concreto, alcuni esempi, senza dimenticare che le nostre considerazioni possono valere anche per rappresentazioni non direttamente legate, nei temi, al teatro euripideo, ma che ne rispecchiano in qualche modo lo spirito. È, per esempio, il caso del cratere siceliota del pittore di Adrasto dalla tomba 658 di

Riflessi dello spirito euripideo nella pittura vascolare italiota e siceliota di soggetto teatrale: alcuni esempi da Lipari



Lipari, esposto nella presente mostra, con Eracle, Deianira, Oineus, Acheloo e Nike: la vigilia del combattimento fra l'eroe e Acheloo per la mano di Deianira, l'antefatto quindi delle *Trachinie* sofoclee, pur se una certa intonazione marcatamente malinconica e sospesa dei personaggi potrebbe parere più vicina ad atmosfere euripidee.

Una delle più celebri raffigurazioni vascolari italiote, la cattura di Dolone da parte di Ulisse e Diomede sul cratere eponimo del pittore lucano detto appunto di Dolone, al British Museum, è incentrata sul noto episodio omerico che è alla base di uno dei primari nodi narrativi del *Reso*, tragedia la cui attribuzione a Euripide è in realtà discussa, ma per molti versi vicina alle concezioni drammatiche e rappresentative del Nostro.

L'atteggiamento sbigottito e pavidò della spia colta di sorpresa potrebbe quasi costituire, con effetti di ironia tragica certo non indegni di Euripide, un beffardo contrappunto alla baldanza di Dolone in procinto di partire per la sua missione e all'augurio portogli dal coro al termine del primo episodio della tragedia: «Ti porti là il figlio di Maia e poi di ritorno / il dio signore degli inganni / Possiedi l'impresa ti occorre solo fortuna» (traduzione di Giorgio Paduano); augurio a cui Dolone risponde: «Tornerò salvo e ti porterò in dono / perché tu sappia con sicuro indizio / che Dolone è giunto alle navi dei Greci /

il capo d'Odisseo o di Diomede / Tornerò colla mano intrisa di sangue alle case / prima che torni la luce del sole» (traduzione di G. Paduano).

Forse meno suggestiva riesce la rappresentazione della follia di Eracle sul cratere a calice pestano di Asteas a Madrid, ma lo sguardo fisso e allucinato e l'aspetto scarmigliato spogliano il figlio di Alcmena di ogni connotazione eroica, e ne fanno quasi una marionetta grottesca: una illustrazione a buon livello divulgativo, quindi, di un risvolto cruciale dell'*Eracle* euripideo, ove il protagonista, nella sua dissennata esplosione di violenza contro i familiari, non è che lo strumento-vittima impotente del volere degli dei.

Ma soffermiamoci maggiormente sulle scene raffigurate su tre crateri sicelioti rinvenuti nella necropoli di Lipari, ed esposti al Museo regionale: il primo della tomba 730, con Alcmena al rogo, vicino al Pittore di Siracusa 47099, il secondo, dalla tomba 1155, colla contesa fra Polinice e Tideo separati da Adrasto, opera del pittore denominato appunto di Adrasto e l'altro, del pittore di Maron, dalla tomba 229 bis colla morte di Ippolito.

Il cratere della tomba 730 illustra una perduta tragedia di Euripide, *Alcmena*, incentrata sulla vicenda della futura madre di Eracle, ingiustamente sospettata di tradimento dal marito Anfitrione e poi salvata da Zeus mentre il consorte sta per arderla viva col rogo di una pira eretta



proprio sotto l'altare dove la sventurata ha cercato rifugio.

Non vi è rappresentato anche Anfitrione, come nel cratere apulo del pittore della nascita di Dionisio e nel cratere pestano di Python, ma, ai lati di Alcmene seduta sulla pira, col braccio destro e lo sguardo levati al cielo in atto di supplica, compaiono Hermes e Zeus, che secondo quanto osservato anche da Webster e Trendall, dovevano avere nella tragedia un ruolo importante rispettivamente nel prologo e nell'epilogo (qui come "deus ex machina" naturalmente).

Siamo, anche in questo caso, di fronte ad un'efficace illustrazione delle componenti più "popolari" dello spirito euripideo, sebbene l'intenso "pathos" che doveva contraddistinguere la supplica dell'eroina (probabilmente l'*akmè* poetica della tragedia) si stemperi in una gestualità piuttosto manierata, almeno per il nostro gusto.

Ad un livello decisamente superiore il cratere della tomba 1155 dedicato ad un episodio del ciclo tebano: Adrasto, re di Argo, alla presenza delle due figlie mette fine alla violenta lite di Polinice di Tebe, figlio di Edipo, e di Tideo di Calidone, entrambi esiliati dalle città natali e giunti indipendentemente ad Argo.

Placati gli animi dei due rivali, Adrasto, memore peraltro di una profezia di Apollo, dà in sposa a ciascuno una delle sue figlie. Si tratta di un momento chiave dell'epopea

tebana, perché successivamente a tali eventi Adrasto organizzò la fatale spedizione dei Sette contro Tebe per reinsediare Polinice.

Questo antefatto è ricordato in due tragedie euripidee, rispettivamente da Eteocle nelle *Fenicie* (vv. 408 sgg.) e da Adrasto, nel primo episodio delle *Supplici*.

Rileggiamo appunto quest'ultimo passo, un momento del dialogo fra Adrasto, esule ad Eleusi dopo la disfatta tebana e il magnanimo Teseo, re degli ateniesi, dove l'episodio è sbalzato con tocchi di vigorosa essenzialità:

«Teseo - Desti a stranieri le fanciulle argive? / Adrasto - A Tideo, e al tebano Polinice. / Teseo - Perché volesti queste parentele? / Adrasto - Mi giunsero oracoli oscuri di Febo. / Teseo - Che nozze volle Apollo per le giovani? / Adrasto - Disse di darle a un capro e ad un leone. / Teseo - E tu come spiegasti questi oracoli? / Adrasto - Due uomini vennero esuli, alle mie case di notte. / Teseo - Chi? Erano insieme quei due, come hai detto. / Adrasto - C'era una lite tra i due, Polinice e Tideo. / Teseo - E come a fiere, desti loro in spose / le tue due figlie? / Adrasto - La loro zuffa mi sembrò di belve. / Teseo - E perché abbandonarono la Patria? / Adrasto - Tideo fuggiva il sangue di un congiunto... / Teseo - Perché il figlio d'Edipo lasciò Tebe? / Adrasto - Per la maledizione di suo padre, / per non dover uccidere il fratello. / Teseo - Fu saggia la



sua fuga, a quanto dici. / Adrasto - Ma chi restò fu ingiusto con l'assente. / Teseo - Il fratello gli tolse i suoi beni? / Adrasto - E io venni a richiederli. / Fu questa la mia fine.» (traduzione di G. Paduano).

L'interruzione di questa "zuffa di belve" (l'inizio della "fine") è quindi rappresentata con altrettanta efficacia nel cratere liparota, dove l'impatto emotivo e la veemenza visiva sono intessuti in una drammatica articolazione di piani grazie ad un giuoco vibrante di contrasti e intrecci ritmici e gestuali, oltre che alla plastica scansione in profondità degli elementi architettonici, evidenziati dal colore aggiunto.

In questa scena, il cui alto magistero espressivo e tecnico sta alla pari con un altro capolavoro delle officine siceliote, il celebre cratere di Canicattini con la purificazione delle figlie di Preto, la ceramografia dell'intero occidente greco

tocca uno dei suoi esiti più eccelsi nel commisurare i propri parametri ad una compiuta logica di composizione, che non ha probabilmente molto da invidiare a quelli della grande pittura parietale e su tavola, pur se nel raggio di istanze formali ben più circoscritte; non sembra quindi del tutto fuori luogo parlare in questo caso di una protratta "misura classica" un *ethos* che nasce anteticamente, dalla graduata rarefazione del *pathos*, insomma, una calibratura di accenti che sortisce effetti di tensione espressiva la cui viva "teatralità" (nel senso più alto del termine) ci parrebbe in piena sintonia con la *stimmung* euripidea.

Pur se in un contesto di minor impegno compositivo, una quasi altrettanto efficace valenza di accese e insieme accorte gamme tonali è attuata dal pittore di Maron che, nel cratere della tomba 229, coglie il compiersi del crudele destino del giovane Ippolito la cui quadriga si schianterà alla presenza di Afrodite, a seguito della preghiera rivolta a Poseidone dal padre Teseo che lo ha reputato a torto amante della matrigna Fedra: l'equilibrio centrico della composizione appare ineluttabilmente incrinato, quasi al ritmo di una tragica figura di danza, dai violenti scarti e dalle impennate dei cavalli terrorizzati dall'improvvisa apparizione del mostro marino, che non è direttamente raffigurato, ma la cui presenza vibra minacciosa proprio nella tensione emotiva della scena. Il momento precedente la catastrofe è così fissato in una calzante illustrazione (anch'essa probabilmente mediata da un modello pittorico su scala maggiore) di uno

dei passi culminanti del racconto fatto a Teseo dal Messo nel quarto episodio dell'*Ippolito*, con esiti di concentrazione drammatica certo maggiori di quelli toccati da una raffigurazione di analogo soggetto ma più dispersiva nell'affollamento di personaggi non tutti pertinenti al dramma, su di un cratere a volute apulo del Pittore di Dario.

Ma, per concludere, rileggiamo il brano in questione cedendo così definitivamente la parola (e che parola!) ad Euripide:

«Ad un tratto / si udì un rombo. Era come un tuono / di Zeus, ma di sotterra, con un cupo / fragore che faceva abbrividire. / I cavalli levarono la testa / verso il cielo e drizzavano le orecchie. / Il timore ci prese. / Ignoravamo / che cos'era quel suono.

Il nostro sguardo / si volse al lido, ove s'udiva il mare: / ed un'onda ci apparve, solo un dio / poteva sollevarla. S'innalzava / diritta al cielo, e toglieva alla vista / la costa di Scirone, ricoprendo / l'Istmo nel fondo e la rupe di Asclepio. / Poi si gonfiò, e, ribollendo in cerchio / di schiuma, nel rigurgito dell'acqua / corse veloce al lido, proprio dove / era la sua quadriga. Dilagò / fluttuando e dall'alta cresta immane / riversò sulla spiaggia un toro: un mostro / era e selvaggio. Al suo muggito il suolo / rimbombò tutto, e l'eco fu tremenda. / Noi guardavamo, ma la vista era / al di là d'ogni forza d'uomo. È un attimo: / i cavalli paventano, un terrore / folle li assale, e impennano. Il padrone ("Ippolito") / non si perde, ha la pratica, e da tempo / è avvezzo agli animali. Dà una stratta / alle redini, e tutte sulle guide / di cuoio, come fa il rematore / col remo, tira



e si butta all'indietro. / Quelli mordono il freno, un grande freno / battuto a fuoco, e senza più sentire / il pilota o le cinghie e, dietro, il carro, / si lanciano e gli prendono la mano. / E quando quegli li piegava a forza / verso la sabbia, ove il suolo è cedevole, / ecco il toro di faccia, e la quadriga / con i cavalli pazzi di spavento / era cacciata indietro. Se infuriando / questi andavano dietro la pietraia, / l'altro in silenzio ne seguiva il passo / stretto al bordo del carro. E ogni volta / così, sin che alla fine lo cacciò / contro il monte, e col cerchio di una ruota / lo mandò sulla roccia.

(traduzione di C. Diano).

1)

Sul teatro euripideo si vedano almeno: A. Maddalena, *Storia della letteratura greca o dell'idealismo classico*, Milano, 1967, pp. 285-302; G. Paduano, *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide*, Pisa 1978; G. Pascucci, in *Introduzione al Teatro Greco. Tutte le tragedie* (a cura di C. Diano) pp. L-LXIV (con bibliografia essenziale a p. LXIV), Firenze 1970 (1^a); V. Di Benedetto, *Euripide: Teatro e società*, Torino 1971; U. Albin, s.v. *Euripide* in «Enciclopedia Europea», IV, Milano 1977, pp. 685-688; E. Degani in AA.VV., *La Grecia nell'età di Pericle. Storia, Letteratura, Filosofia, Storia e civiltà dei Greci*, II, 3, Milano 1979, pp. 292-310, con ampia bibliografia.

2)

Per le figurazioni vascolari italiote e siceliote legate al teatro euripideo fondamentale soprattutto: A.D. Trendall - T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, London 1971, pp. 72-105.

3)

Per i vasi di provenienza liparota su cui ci si sofferma nel testo si vedano almeno: A.D. Trendall - T.B.L. Webster, *op. cit.*, pp. 71, 76, 88 (rispettivamente per i crateri delle Trachinie, di Alcmena e di Ippolito).

Per il cratere di Adrasto: A.D. Trendall, «Adrastos on a sicilian calyx crater from Lipari», in AA.VV., *φιλίας χάριν, Miscellanea in onore di Eugenio Manni*, V, Roma 1980, pp. 2104-2106.

Per il loro più recente inquadramento in seno alle officine siceliote: A.D. Trendall, *The Red Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, (Third Supplement Consolidated), Bulletin of the Institute of Classical Studies, University of London, suppl., 41, 1983, p. 272, n. 29d, p. 275, n. 46f, 46e, 46i. La loro cronologia è comunque collocabile fra il secondo e il terzo quarto del IV secolo (probabilmente 360-340 a.C. per il Pittore di Adrasto e il Pittore di Siracusa 47099 e 350-330 a.C. per il Pittore di Maron).

Menandro e le maschere della “commedia nuova”

(Prima metà del III sec. a.C.)

Schede di
Luigi Bernabò-Brea

Menandro è il massimo esponente della 'commedia nuova'. Nato ad Atene nel 342-41, nipote (secondo la tradizione) del commediografo Alessi, fu, insieme a Demetrio Falereo, allievo di Teofrasto nell'Accademia del Peripato. Giovanissimo fece rappresentare la sua prima commedia, l'Orgè nel 322-21 e riportò la prima vittoria col *Dískolos* nelle feste Dionisie del 317-316 (o nelle Lenèe del 316-15).

Avendo parteggiato per il Falereo dovette fuggire da Atene (307) e si rifugiò in Egitto alla corte di Tolomeo. Ritornò poi ad Atene ove morì, appena cinquantenne, nel 290 (o nel 292) a.C. prendendo un bagno al Pireo. Scrisse un gran numero di commedie che andarono perdute, una sola delle quali, il *Dískolos*, fu riscoperta recentemente nei papiri egiziani, insieme a frammenti più o meno ampi di un'altra quindicina. Riportò peraltro uno scarso numero di vittorie nei concorsi che si tenevano ogni anno ad Atene in occasione delle Dionisie o delle Lenèe, le feste in onore di Dioniso dio del teatro. I contemporanei gli preferirono altri commediografi come Filemone e Dífilo, che erano probabilmente molto più ligi alla maniera tradizionale. Il genio profondamente innovativo di Menandro non fu allora compreso. A ciò si riferiscono numerose testimonianze ed aneddoti narrati da diversi scrittori. 'Raramente le platee applaudirono Menandro incoronato' dice Marziale. La sua grandezza fu scoperta improvvisamente dopo la sua morte e allora gli fu eretta ad Atene, nel teatro di Dioniso, una statua marmorea opera dei massimi scultori del tempo Cefisódoto e



Timarco figli di Prassitele, già da tempo scomparso. Di questa famosa statua sono popolarissime riproduzioni divulgative le mascherette di terracotta rinvenute a Lipari in tre diversi esemplari, che hanno il pregio di essere pressoché contemporanee all'originale da cui derivano. Il ritratto di Menandro infatti ci è noto da una trentina di teste marmoree di età romana imperiale, tutte derivanti da un unico prototipo, che è probabilmente (come indica lo stile) una rielaborazione, fatta nel corso del II sec. a.C., della statua fatta un secolo prima da Cefisodoto e Timarco. Le nostre modeste terracotte derivano invece proprio da questo originale più antico. Queste

Le maschere della “commedia nuova”

mascherette-ritratto di Menandro, trovate in fosse votive nell'area della necropoli di Lipari insieme a frammenti di maschere della commedia nuova e di vasi policromi del Pittore di Lipari o di altri maestri della sua scuola, essendo sicuramente posteriori al 290 (anno della morte di Menandro), ma anteriori al 252 a.C. (anno della distruzione di Lipari) sono un elemento di fondamentale importanza per la datazione di questi artigianati liparesi.

Dalla fossa votiva dello scavo XXXII; A. 7,8; inv. 6921.

Maschera di Dióniso

Splendida maschera, purtroppo incompleta, di un dio giovane, quale Dióniso o Apollo, che poteva essere meglio caratterizzato dagli attributi (per es. corona di edera per Dióniso, corona di alloro per Apollo ecc.) Il complesso di terracotte delle quali fa parte induce peraltro a pensare piuttosto a Dióniso.

Stile e caratteri tecnici la dimostrano dell'età della commedia nuova (prima metà del III secolo a.C.).

Dalla tomba 1502; A. 17,7; inv. 10979.

L'intero repertorio delle maschere teatrali, sia di quelle tragiche che di quelle comiche, è stato radicalmente trasformato nei primi decenni del III secolo a.C.. Non è forse un caso che questo mutamento coincida in certo modo con la formazione delle associazioni degli artisti dionisiaci, che sono documentate a partire dal 280 a.C., e che si sviluppino largamente in tutto il mondo greco nei decenni successivi. La trasformazione è nel senso di una standardizzazione tipologica. Mentre precedentemente ogni tragediografo o commediografo produceva le maschere per ciascun personaggio di ciascuna delle sue opere, sicché si aveva una varietà pressoché infinita di tipi, ora si stabilisce un limitato numero di tipi, ben caratterizzati e ben differenziati fra loro, in numero sufficiente per poter interpretare qualsiasi personaggio. Riducendo il numero delle maschere ed eliminando gli inutili doppioni, il guardaroba delle compagnie teatrali, soprattutto di quelle itineranti, veniva enormemente semplificato. E i tipi allora creati erano destinati a rimanere nell'uso pressoché immutati per parecchi secoli, fino all'età romana imperiale. Per quanto riguarda la commedia lo stesso genere letterario era profondamente mutato. La satira politica e di costume che caratterizzava la “commedia antica”, buffonesca, non era ormai possibile nelle mutate condizioni della vita civile e nella perduta libertà. La “commedia nuova” è quindi soprattutto una commedia di ambiente che rispecchia la vita familiare della borghesia ateniese e la comicità deriva da particolari situazioni o malintesi

o dal contrasto dei caratteri dei diversi personaggi. Le maschere stesse non sono più ridicole, ma cercano di esprimere l'intimo temperamento o lo stato d'animo dei singoli personaggi, ciascuno dei quali ha una posizione familiare e sociale ben determinata. Il temperamento individuale (che evidentemente condiziona le reazioni e il modo di agire dei singoli personaggi) si cerca di esprimerlo attraverso una serie di convenzioni che in larga parte hanno le loro radici negli studi sulla fisionomia degli individui, (*physiognomonikà*) che nel corso del IV secolo erano stati di gran moda nelle scuole mediche e filosofiche. Il colore della carnagione varia in rapporto al sistema di vita che si svolge più o meno al chiuso o all'aria aperta. È bianco nelle donne (e nel giovanetto delicato), rosso, più o meno scuro, negli uomini, per esempio nei giovani che frequentano la palestra, nel rustico, nel soldato vanaglorioso ecc. Il colore rosso dei capelli indica rissosità, cattivo carattere (e le orecchie malconce a causa delle risse ne sono talvolta la conseguenza) ma può significare anche astuzia (si confronti il pelame della volpe). Il naso camuso indica lascivia, il naso adunco rapacità. Le rughe nella fronte significano carattere riflessivo, meditazione, la loro assenza mancanza di pensiero. Le sopracciglia abbassate, gli occhi socchiusi sono segno di mitezza, di bonarietà. Le sopracciglia sollevate possono indicare eccitazione, ira; gli occhi ben aperti ardimento (nel giovane perfetto) ma, esagerando, sfrontatezza (per esempio nel giovane ricciuto, nel soldato vanaglorioso). Talvolta le maschere sono a doppia espressione: il personaggio si mostrava calmo o collerico secondo il lato che volgeva al pubblico.

Delle maschere teatrali della "commedia nuova" (così come di quelle della tragedia) ci è pervenuto un elenco descrittivo, nella voce relativa al teatro di un'enciclopedia di età romana imperiale, l'*Onomástikon* di Giulio Polluce (fine II secolo d.C.). Per la commedia il catalogo elenca 44 maschere, divise in cinque categorie. Vecchi (*gérontes*), giovani (*neanískoi*), schiavi (*therápontes*), donne (*gynaikes*) divise a

loro volta in vecchie e giovani.

Ci si è chiesti molte volte da quale fonte Polluce abbia attinto il catalogo. Le nostre terracotte liparesi, nella perfetta rispondenza tipologica alle singole voci di esso, dimostrano che esso era già esistente e determinante nei primi decenni del III secolo a.C.. Deve essere stato quindi redatto in occasione di quella radicale riforma dell'organizzazione teatrale di cui abbiamo parlato. I singoli personaggi di esso sono stati probabilmente presi da quelli delle commedie di Menandro (soprattutto) ma forse anche degli altri commediografi contemporanei, quali Filemone e Difilo che, vivente Menandro, avevano avuto presso il pubblico ateniese maggior successo di lui.

Nessuna fonte antica indica Menandro come autore delle maschere della 'commedia nuova'. Invece secondo una tradizione tramandataci da diversi scrittori sarebbe stata la sua amica Glicerà a plasmare le maschere per le sue commedie. È stato peraltro molte volte osservato che la precisa caratterizzazione delle maschere della 'commedia nuova' trova piena corrispondenza nello spirito che anima le commedie di Menandro, nella naturalezza dei suoi personaggi.

È ovvio che con questo nuovo stile era ormai incompatibile quel grossolano costume fallico, che dall'età arcaica si era mantenuto in uso nella commedia fino a tutto il IV secolo a.C.

Delle maschere della commedia nuova sono stati rinvenuti a Lipari, fra esemplari più o meno completi e frammenti, quasi quattrocento pezzi. Questa vastissima documentazione (che è la più antica fra quanto ci è pervenuto, risalendo ai decenni immediatamente successivi alla morte di Menandro) permette oggi di riconoscere con quasi assoluta certezza la massima parte dei personaggi del catalogo di Polluce, pochi dei quali, meglio caratterizzati, erano stati finora identificati.

Le maschere dei vecchi

Nel catalogo di Polluce sono nove, tutte caratterizzate dalla barba. Abbiamo prima quattro personaggi che possiamo considerare di famiglia: due molto vecchi, della generazione dei nonni, il Pappos pròtos e il Pappos éteros (il primo nonno, e l'altro nonno), altri due anziani, ma non vecchi, e cioè della generazione dei padri, l'hegemón presbýtes e il Makropógon (l'anziano principale e quello con la lunga barba). Seguono tre figure caratteristiche, per noi mal definibili, come il primo e il secondo Hermóneios e lo sphenopógon (quello con la barba a cuneo) e due luridi avventurieri il Lykomédeios e il Pornoboskós (letteralmente: il pastore delle troie, cioè il padrone del bordello).

Il I e il II Hermóneios e il Lykomédeios prendono il nome dagli artisti che li hanno creati.

Il vecchio bonario e il vecchio arcigno

Polluce Maschere 1 e 2

“Il primo nonno (páppos pròtos) è il più vecchio, ha le chiome rasate alla cute e le sopracciglia indicanti gentilezza. Ha una bella barba, le guance scarne, lo sguardo rivolto verso il basso. È di colorito chiaro e di espressione benigna.”

A. (att. 6); inv. 9294.

“L'altro nonno (páppos éteros) è più magro e ha lo sguardo più duro e triste. È di colore pallido, con bella barba, con capelli rossi e con le orecchie deformate” (i capelli rossi indicano convenzionalmente cattivo carattere; le orecchie sono deformate probabilmente a seguito delle violente risse sostenute).



L'anziano principale

Polluce Maschera 3.

“L'anziano principale (hegemón presbýtes) ha una massa di capelli intorno al capo, il naso un po' ad uncino, la faccia larga e piatta. Delle sopracciglia solleva il destro.”

È dunque una maschera a doppia espressione che (ci dice Quintiliano) poteva mostrare un aspetto benigno o irato a seconda del lato che presentava agli spettatori.

Da tomba 1817; A. 10,5; inv. 1347 a.



Il lenone

Polluce Maschera 8

“Il lenone (pornoboskós) è in tutto simile al Lykomédeios (ha cioè una grande barba ricciuta) ma storce le labbra, aggrotta le sopracciglia, è calvo e pelato.”

Il lenone ritorna molte volte nelle commedie latine di Plauto e di Terenzio, che rimaneggiano commedie greche. Dalle espressioni che in esse ricorrono è evidente che si tratta di una figura spregevole in carattere col suo mestiere. E avaro, perfido, mendace, spregiuro, libidinoso.

Da sc. XXXII; A. 11,5; inv. 9729.



Le maschere dei giovani

I giovani (*neanískoi*) nel catalogo di Polluce sono undici, distinti dai vecchi per essere sbarbati. Anche qui abbiamo dapprima quattro giovani di famiglia in ordine di età: il *Pánchrestos* (il perfetto), il *Mélas* (quello coi capelli neri), lo *Oúlos* (quello coi capelli ondulati) e l'*Apalós* (il delicato). Seguono tre figure caratteristiche: l'*Ágroikos* (il rustico o il campagnolo) l'*Epíseistos* (colui che fa ondeggiare le chiome, cioè il soldato vanaglorioso) e il secondo *Epíseistos* (il secondo vanaglorioso).

Vengono infine tre figure di parassiti che vivono alle spalle altrui: il *Kólax* (l'adulatore), il *Parásitos* (il parassita propriamente detto) e il *Sikelikós* (il Siciliano). Si inserisce fra essi la strana figura dell'*Eikonikós* (il ritratto individuale) forse caricatura di un forestiero fanfarone.

Il giovane perfetto

Polluce Maschera 10

“Il giovane perfetto (il *pánchrestos*, che si potrebbe anche tradurre il generico, adatto a tutte le parti) è di colorito rossiccio ed abbronzato, sportivo, ha alcune rughe sulla fronte, una corona di capelli, innalza le sopracciglia”.

È cioè un giovane sportivo, ardito, con gli occhi ben aperti, ma anche riflessivo (rughe nella fronte). Nelle numerose maschere di questo personaggio ricorrono diverse varianti, alcune più naturali, altre più stilizzate.

Da sc. XXX; A. 15,6; inv. 9731.



Il giovane bruno

Polluce Maschera 11

“Il giovane bruno (*mélas neanískos*) è più giovane, con sopracciglia abbassate, si dimostra ben educato e ama lo studio (letteralmente: il ginnasio).”

Altre fonti lo designano come “lo studioso”. La singolare elaborazione della fronte di questo personaggio indica che si tratta di un giovane carico di complessi.

Da Stromboli, necrop. di Filogrande; A. 14,5; inv. 12156.



Il giovane coi capelli ondulati

Polluce Maschera 12

“Il giovane dai capelli ondulati (*oúlos neanískos*) è ancora più giovane e di colorito rossiccio. I suoi capelli sono come il nome indica. Innalza le sopracciglia e di rughe sulla fronte ne ha una sola”.

Gli occhi grandemente aperti e chiari, le palpebre arrossate e spesse e il volto largo e rotondo, evidenti in questo personaggio, erano considerati nelle *Physiognomoniká* pseudo-aristoteliche come caratteri propri dello sfrontato (*anaidós*) e il fatto che abbia una sola ruga sulla fronte indica che egli è più sconsiderato che saggio.

Da tomba 576; A. 13,2; inv. 6766 b.



Il giovane delicato

Polluce Maschera 13

“Il giovane delicato (*apalós neanískos*) ha i capelli come il giovane perfetto, ma è di tutti il più giovane. È di colorito chiaro (bianco), allevato nell'ombra e ha un aspetto delicato”.

È cioè il ragazzo appena uscito dalla tutela della madre e del pedagogo.

Da sc. XXXIII; A. 7; inv. 11239.

Il rustico

Polluce Maschera 14

“Il rustico (*l'ágroikos*) ha un colorito scuro, (nereggiante) labbra grosse, naso camuso e una massa di capelli”.

È evidentemente il campagnolo grossolano, non abituato alle raffinatezze della vita cittadina. Il colorito gli viene dalla vita nei campi. Il naso camuso indicherebbe lascivia. La fronte liscia senza rughe potrebbe interpretarsi come semplicioneria. Nell'esemplare in cui cinge la fronte con una corona conviviale, questa gli cade sugli occhi.

Da sc. XXXI, 1971; A. 6,3; inv. 10778.



Il soldataccio vanaglorioso

Polluce Maschera 15

“Colui che fa ondeggiare le chiome (l'epíseistos) è un militare. Ha una carnagione nerastra così come le chiome e gli ondeggiando i capelli”.

È il soldato vanaglorioso, il miles gloriosus della omonima commedia di Plauto.

Da sc. XXXII; A. 5,7; inv. 9748.

Il secondo vanaglorioso

Polluce Maschera 16

“Il secondo che fa ondeggiare le chiome (il secondo epíseistos) è più delicato (del primo) e ha i capelli biondi”.

Se questa maschera è, come pensiamo, quella di Moskion nella Samia di Menandro, dovrebbe trattarsi di un vanesio alquanto presuntuoso.



L'adulatore

Polluce Maschera 17

“L'adulatore (Kólax) così come il parásitos, ha il naso adunco, un aspetto florido, un colorito nerastro (abbronzato), ma sorride malignamente”.

Ciò che Polluce non dice, ma le nostre maschere dimostrano con evidenza, è che egli ha la fronte liscia “come quella del cane che lecca il padrone” mentre le borse sotto gli occhi indicherebbero che è dedito al vino (dicono le Physiognomoniká).

Da sc. XXVIII; A. 7,5; inv. 11243.



Il parassita

Polluce Maschera 18

“Il parassita (parásitos), ha il naso adunco, aspetto florido e colorito nerastro, ma è più allegro e ha le orecchie deformate”.

La statuetta ce lo mostra come esce ubbriaco dal banchetto che è riuscito a scroccare.

Da sc. XXXIII; A. 8; inv. 11290.



Polluce Maschera 19

“L'eikonikós ha le guance incavate e il mento rasato, è vestito sfarzosamente (letteralmente: ha una banda di porpora nella veste) ed è straniero”.

Un passo di Plutarco ed un altro di Luciano mettono in risalto la indiscreta ostentazione di opulenza delle vesti, assai di cattivo gusto, di questo personaggio, sicché possiamo considerarlo come uno straniero ricchissimo che con le sue fanfaronate vorrebbe sbalordire gli Ateniesi e riesce solo a farsi spennacchiare dai parassiti. Il nome di questo personaggio, o meglio di questa maschera, sembrerebbe doversi interpretare come “ritratto individuale” o “maschera ritratto” ma di chi?

Da sc. XXIX; A. fr. 3,7; inv. 9752.



Polluce Maschera 20

Del Sikelikós (il Siciliano) Polluce dice solo che “è il terzo parassita”.

Solo per esclusione potremmo supporre che sia riconoscibile nell'unica maschera di giovane (cioè senza barba) non altrimenti classificabile, pervenutaci in due esemplari, in uno dei quali con corona conviviale, nell'altro senza.

Le maschere degli schiavi (therápontes)

Nel catalogo di Polluce sono sette. Si distinguono a prima vista dagli uomini liberi per il carattere stilizzato, tradizionale, che le ricollega alle maschere buffonesche della commedia antica. Carattere evidente soprattutto nel rendimento del naso schiacciato e allargato, della barba e dei baffi formanti una specie di tromba intorno alla bocca.

Sono il *Therápon páppos* (il servo vecchio) l'*hegémōn thérapon* (il servo principale) il *Káto-trichías* (quello coi capelli bassi), Lo *Oúlos* (quello coi capelli ricciuti o ondulati). Seguono due cuochi: il *Máison* e il *Téttix* (la cicala).

Viene infine l'*hegemón epíseistos* (il principale che fa ondeggiare i capelli) che è il più giovane degli schiavi.

Parecchi di essi hanno i capelli rossi, elemento questo che, secondo le *physiognomoniká* pseudo aristoteliche indicherebbe carattere cattivo ed astuto, perché somiglia al pelo della volpe.

Il vecchio schiavo

Polluce Maschera 21

Il *Thérapon páppos*
“Solo fra gli schiavi è canuto e si dimostra un liberto”.

Da sc. XXII-III; A. 4,8; inv. 3352.



Il servo principale

Polluce Maschera 22

“L'Hegemón therápon ha un rotolo di capelli rossi, ha sollevato le sopracciglia e le riconduce insieme al di sopra del naso.

Questo è fra gli schiavi quello che l'hegemón presbýtes (l'anziano principale) è fra i liberi.”

Le nostre maschere ci spiegano che cosa vuol dire Polluce con una frase poco chiara. È anche questa una maschera a doppia espressione, ma la facilità di cambiare aspetto è probabilmente questa volta in rapporto con le mille furberie di cui è capace lo schiavo.

Da sc. XXXI; A. 9,8; inv. 9755.



Il servo dai capelli bassi

Polluce Maschera 23

“Il Káto trichías è calvo, ha i capelli rossi e le sopracciglia sollevate”.

È dunque un servo irascibile e di cattivo carattere.

Da sc. mura 1972; A. 7,5; inv. 10865.

Il servo ricciuto

Polluce Maschera 24

“Lo Oúlos therápon ha i capelli ricciuti (o ondulati?) che sono rossi, così come il suo colorito, è calvo e ha gli occhi strabici”.

L'indicazione della calvizie è in contrasto con quella relativa a capelli ricciuti. In realtà le maschere dimostrano che lo schiavo strabico ha sempre abbondante capigliatura.

Il Maison

Polluce Maschera 25

“Il therápon Maison è pelato e rosso”.

Sappiamo da Esichio e da Ateneo che il Maison e il Tettix sono due cuochi, non cioè degli schiavi di famiglia, ma di quei cuochi che venivano ingaggiati sul mercato in occasione di feste o di banchetti, e che venivano a prestare servizio portando le loro casseruole e i loro aiutanti e che si davano arie di gran professionisti.

Il Tettix (la cicala)

Polluce Maschera 26

“Il Tettix è nero, pelato, con gli occhi strabici con due o tre riccioli neri superstiti e simili nella barba”.

Il nome indica che doveva essere molestamente chiacchierone. Questa maschera non è ancora venuta in luce a Lipari, ma ci è nota da un esemplare da Pergamo a Berlino e da un mosaico di Mitilene.

Il principale con i capelli ondeggianti

Polluce Maschera 27

“L’epíseistos hegemón somiglia al servo principale fuorché nei capelli”.

Questa maschera è riconoscibile (a Lipari e altrove) proprio per le chiome. La sua posizione nell’elenco indica che è il più giovane. Probabilmente è un bel ragazzo e per questo è il favorito della padrona (o del padrone) come quelli di cui fa cenno un passo di Luciano. Di qui forse il suo nome di hegemón.

Le maschere delle donne vecchie

Sono tre sole: *L’Ischnón graídion* (la vecchietta magra) detta anche *Lykàinion* la lupetta; la *Gràus pachéia* (la vecchia grassa) e *l’Oikouròn graídion* (la vecchietta domestica).

Solo la prima e la terza sono presenti a Lipari con una statuetta e con alcune maschere.

La vecchia grassa ci è offerta forse da una statuetta del Castello Ursino di Catania, proveniente da Siracusa.

La vecchietta magra (o la lupetta)

Polluce Maschera 28

“La vecchietta magra o lupetta (*lykainion*) è piuttosto alta, ha rughe sottili e fitte, è pallida, ha un’occhio storto”.

Il nome stesso di lupetta indica che è una persona avida e spregevole. È probabilmente la tenutaria del postribolo, la degna compagna del Pornoboskós.

La vecchia domestica

Polluce Maschera 30

“L'Oikouron graidion, (la vecchietta domestica) ha il naso camuso e per ciascuna mascella ha due denti su ciascun lato”.

È la schiava invecchiata nella casa, che è stata la nutrice dei figli.

Da sc. XVII; A. 6,2; inv. 3376.



Le maschere delle donne giovani

Nel catalogo di Polluce sono quattordici.

Anche qui troviamo dapprima un gruppo di persone che possiamo considerare membri della famiglia e poi una serie di etére. Si inizia con due donne ancora di buona età, anche se non più giovani, due figure di mogli o di madri, la Lektiké (la chiacchierona) e la Oúle (la ricciuta).

Segue una giovanissima, la Kóre (la ragazza) e poi la prima e la seconda pseudokóre, la due 'false vergini', due ragazze cioè che hanno fatto qualche scappatella e che ne portano le conseguenze. Inizia poi la serie delle etére o delle concubine, più o meno in ordine di età. La Spartopólion lektiké (la chiacchierona coi capelli grigi), la Pallaké (la concubina), l'Etericità perfezionata (téleion etairikón) che è un'etera matura e raffinata, l'Etairídion oráion (la bella piccola etera). Seguono alcune etere caratteristiche: la Diáchrysos etáira (l'etera ingioiellata), la diámitros átáira (l'etera con le chiome fasciate con un fazzoletto) e la 'piccola torcia' (lampádion). Vengono infine due giovani schiave l'Abra perikouros (la favorita coi capelli corti) e il therapainídion parápseston (la servetta coi capelli lisci).

La chiacchierona e la ricciuta

Polluce Maschere 31 e 32

Della lektiké (la chiacchierona) Polluce dice che 'è períkomos, e cioè che ha una voluminosa massa di capelli intorno al capo, ma acconciata in modo quieto e ha il colorito bianco'. Della oúle (la ricciuta) si dice solo che 'si distingue dalla precedente per la pettinatura'.

La prima non è ancora venuta in luce a Lipari, ma possiamo forse riconoscerla in una maschera di Centuripe. Della seconda abbiamo esemplari liparesi a Cefalù e a Palermo oltre che a Lipari. Si tratta di due figure di mogli o di madri, non più giovanissime. L'esemplare di Palermo rivela alcune rughe.

La ragazza

Polluce Maschera 33

“La Kóre (la ragazza) ha i capelli spartiti sulla fronte, le sopracciglia diritte e nere, un colorito pallido, biancastro, nella carnagione”.

È una giovanissima dalla pettinatura molto semplice. Il colorito pallido dipende dalla vita fra le pareti domestiche.

Da Stromboli, necr. Ficogrande; A. 6,6; inv. 12519.



Le due false vergini

Polluce Maschere 34 e 35

“La pseudokóre è più bianca nel colorito, lega la treccia intorno al capo, e somiglia ad una novella sposa”. “L'altra pseudokóre si riconosce solo dalle chiome non spartite”.

Sono evidentemente due ragazze di famiglia che hanno avuto qualche avventura, di cui portano le conseguenze, e che per la prima si concluderà felicemente con le giuste nozze. Ha infatti una elaboratissima pettinatura, fatta certo per la festa nuziale. La seconda (ancora non venuta in luce a Lipari, ma riconoscibile forse a Centuripe) per la pettinatura molto più semplice sembra ancora lontana dalle nozze.

Da sc. XXXII; A. 15,5; inv. 9762.



La chiacchierona dai capelli grigi

Polluce Maschera 36

“La Spartopólion lektiké manifesta col nome l'idea, si dimostra una etera che ha cessato il mestiere”.

Poiché nelle nostre terracotte è difficile riconoscere i capelli grigi, l'identificazione di questo personaggio si può tentare solo per esclusione, ma soprattutto sulla base della somiglianza della pettinatura con la Pallaké. Se è così ne sarebbero caratteristiche un'espressione arguta, il naso con punta alquanto all'insù e gli occhi socchiusi.

La concubina

Polluce Maschera 37

“La Pallaké somiglia alla precedente, ma è perikomos (ha cioè voluminose chiome all'intorno)”.

Piuttosto che una etéra che è riuscita a farsi mantenere, nella pallaké si deve vedere la donna forestiera che, secondo le leggi razzistiche di Atene, non poteva contrarre nozze legittime con un ateniese, come Chrysis, la donna di Samo, nella Samia o Kratéia, la donna di Cipro, nel Misoúmenos di Menandro. Il mosaico di Mitilene con scene della Samia, in cui compare Chrysis, ci consente di identificare con sicurezza la maschera caratterizza dal nodo di capelli che si innalza sul capo. La somiglianza a cui allude Polluce è d'altronde un indizio per la ipotetica individuazione anche della Spartopolion.

Da tomba 1618; A. 10; inv. 11172 b.



L'etericità rifinita

Polluce Maschera 38

“L'etericità rifinita (téleion etairikón, cioè l'etera raffinatissima) è più colorita della pseudokóre e ha i riccioli intorno alle orecchie”.

Può essere identificata con la maschera rappresentata a Lipari da alcune varianti, ma nota anche altrove, caratterizzata da una pettinatura abbastanza complessa e cioè divisa sulla fronte e poi con ciocche di capelli tirate all'indietro al disopra delle orecchie, ma anche da riccioletti che si distaccano presso le orecchie stesse.

Da fossa sc. XXXI; A. 16,5; inv. 9768.



La bella piccola etera

Polluce Maschera 39

“L’etairídion oraíon non porta alcun ornamento e ha un nastrino legato intorno al capo”.

È dunque una etera giovanissima a cui basta la propria freschezza. Non è stata ancora ritrovata a Lipari.

L’etera con le chiome fasciate da un fazzoletto

Polluce Maschera 41

“La diámitros cinge il capo con un fazzoletto (mitra) variopinto”.

L’etera ingioiellata

Polluce Maschera 40

“La diáchrysos etáira ha molto oro intorno alle chiome”.

È riconoscibile in una maschera liparese del Museo di Glasgow.

La piccola lampada

Nota bibliografica e abbreviazioni

Polluce Mascera 42

“La piccola lampada (Lampádion) rende l'idea dei capelli acconciati con un ciuffo verso l'alto (come una fiamma) da cui prende il nome”.

L'esemplare rinvenuto a Stromboli ci mostra che è un'etera assai sofisticata.

A. (alt.) 11,2; inv. 12521.



Sulle terracotte liparesi di argomento teatrale

L. Bernabò-Brea, *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Sagep Edit., Genova 1981 (M.T.L.).

L. Bernabò-Brea, M. Cavalier, *Meligunis Lipára V*, L'Erma di Bretschneider, Roma (in stampa: M.L. V).

Sui crateri figurati del Museo di Lipari

L. Bernabò-Brea, M. Cavalier, *Meligunis Lipára II*, Palermo 1965, (M.L. II).

EAD, *Le terracotte liparesi di argomento teatrale e la ceramica*, i dati di rinvenimento e la cronologia, Appendice al vol. di L. Bernabò-Brea, *Menandro e il teatro greco*, cit., pp. 259-309; figg. 436-471 (M.T.L.).

L. Bernabò-Brea e M. Cavalier, *La ceramica policroma liparese di età ellenistica*, Muggiò (Milano) 1986 (C.P.L.).

A. D. Trendall, *The Lipari Vases and their place in the History of Sicilian Red Figure*, Appendice al vol. *Meligunis Lipára II*, cit., pp. 269-289.

Id., *The Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford 1967, (L.C.S.).

Id., *L.C.S., Supplement I*, 1970 (L.C.S., Suppl. I).

Id., *L.C.S., Supplement II*, 1970 (L.C.S., Suppl. II).

Id., *L.C.S., Supplement III (Consolidated)*, 1983 (L.C.S., Suppl. III).

Id., *Adrastos on a Sicilian calyx-crater from Lipari*, in *Miscellanea in onore di Eugenio Manni*, vol. V, Roma 1980, pp. 2104-2106.

A.D. Trendall, T.B. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, London 1971.

Indice

Prefazione di Alberto Bombace	3	Cratere a calice a figure rosse di officina siceliota.	
Introduzione di Umberto Spigo	4	Pittore di Adrasto (360-350 a.C.)	33
Note storiche e di restauro strutturale e architettonico di Gesualdo Campo	6	Cratere a figure rosse di fabbrica siceliota attribuibile al Pittore di Siracusa 47099 (360-340 a.C.)	34
Note di restauro su affreschi, stucchi e tele di Caterina Ciolino	10	Cratere a calice a figure rosse di fabbrica pestana, attribuito ad Asteas (360-34 a.C.)	35
Terracotte teatrali del V e del IV sec. a.C. Schede di Luigi Bernabò-Brea	13	Cratere a calice a figure rosse di fabbrica pestana attribuito ad Asteas (360-340 a.C.)	36
Le terracotte teatrali di Lipari	14	Riflessi dello spirito euripideo nella pittura vascolare italiota e siciliota di soggetto teatrale: alcuni esempi da Lipari (Umberto Spigo)	37
Frammento di terracotta teatrale del V sec. a.C.	15	Menandrio e le maschere della Commedia nuova.	
Le maschere della tragedia	15	Schede di Luigi Bernabò-Brea	43
Filottete e Paride, personaggi della perduta tragedia "Filottete a Troia" di Sofocle	16	Menandro	44
Edipo e Giacasta, personaggi della tragedia "Edipo re" di Sofocle	18	Maschera di Dioniso	45
Herakles, Acheloo e Deianira, personaggi della tragedia "Le Trachinie" di Sofocle	19	Le maschere della "Commedia nuova"	45
Maschera-ritratto di Euripide e lucerna romana con ritratto di Euripide	19	<i>Le maschere dei vecchi</i>	47
Heracles e Admetos, personaggi della tragedia "Alceste" di Euripide	20	Il vecchio bonario e il vecchio arcigno	47
Ippodamia, Chrysis, Laios, personaggi della perduta tragedia "Chrysis" di Euripide	21	L'anziano porincipale	48
Polydoros e Polymestor, personaggi della tragedia "Ecuba" di Euripide	21	Il lenone	48
Priamo, Paride, Deifobo e Cassandra, personaggi della perduta tragedia "Aléxandros" di Euripide	22	<i>Le maschere dei giovani</i>	49
Ecuba e Ettore, forse personaggi della perduta tragedia "Hektor" di Astidamante il Giovane	23	Il giovane perfetto	49
Le maschere del dramma satiresco	23	Il giovane bruno	50
Papposileno, satiro barbuto, satiro giovane senza barba	24	Il giovane con i capelli ondulati	50
Statuestte satiresche	24	Il giovane delicato	51
Le maschere della commedia antica	25	Il rustico	51
Probabili personaggi della commedia di Aristofane "Le Ecclesiazuse"	26	Il soldataccio vanaglorioso	52
Gruppo di maschere relative ad una commedia non identificabile	27	Il secondo vanaglorioso	52
Herakles e Hades, personaggi di una commedia di argomento mitologico	28	L'adulatore	53
Statuette comiche del IV sec. a.C. relative alla "commedia di mezzo"	29	Il parassita	53
Statuette di attori di commedia (seconda metà del IV sec. a.C.)	29	L'eikonikós	54
Tre statuette comiche, probabilmente personaggi di una singola commedia	30	Il Sikelikós	54
Crateri del IV sec. a.C. con figurazioni ricollegabili al teatro o al culto di Dioniso.	31	<i>Le maschere degli schiavi</i>	55
Schede di Umberto Spigo	31	Il vecchio schiavo	55
Cratere a calice frammentario a figure rosse di fabbrica siceliota sporadico dell'area della necropoli	32	Il servo principale	56
		Il servo dai capelli bassi	56
		Il servo ricciuto	56
		Il Maison	56
		Il Tettix (la cicala)	57
		Il principale con i capelli ondegianti	57
		<i>Le maschere delle donne vecchie</i>	57
		La vecchietta magra (o la lupetta)	57
		La vecchia domestica	58
		<i>Le maschere delle donne giovani</i>	58
		La chiacchierona e la ricciuta	59
		La ragazza	59
		Le due false vergini	60
		La chiacchierona dai capelli grigi	60
		La concubina	61
		L'etericità infinita	61
		L'etera con le chiome fasciate da un fazzoletto	62
		La piccola lampada	63



Arte Photo Graphic Oreste Ragusi

Milazzo - Messina