

## Voce e suono nel teatro antico

Roma, 29 Settembre 2015

*Dal testo alla scena.*

*Tentativi di ricostruzione della sfera sonora per lo studio della messa in scena antica.*

Chiara Di Macco

L'interesse nello studio dell'aspetto sonoro nel teatro antico nasce da una profonda esigenza di rivalutare l'analisi del teatro classico da un punto di vista spettacolare più che letterario ed è ormai evidente che il suono rappresenti un elemento fondante per questo tipo di opere. Le tragedie greche sono ricche di input sonori seminati tra le righe, e unendo tutti questi punti è possibile avere un disegno molto più chiaro di quella che doveva essere la messa in scena antica. Si tratta quindi di effettuare semplicemente un cambio di prospettiva e di percorrere la strada che dal testo porta alla messa in scena.

Il tipo di testo che dà vita alla tragedia attica con la sua estrema cura del linguaggio mostra l'importanza che la parola aveva per i Greci: essa non aveva solamente il ruolo, seppur importantissimo di veicolo della conoscenza, ma doveva avere per i Greci una sorta di valore terapeutico. Questo punto è fondamentale perché permette di distinguere aspetti diversi della parola. Essa oltre a rappresentare un significato, un pensiero, può essere significativa di per sé, e cioè al di là del concetto che essa descrive. Considerare questo elemento significa ammettere e riconsiderare il rapporto della parola con la voce, che sebbene possa essere omissivo in un contesto di analisi letteraria, da esso non si potrà prescindere nello studio di un testo che presuppone una performance.

La parola in Grecia era spesso utilizzata sotto forma di mantra, di formula magica per curare le malattie e i disordini mentali, aveva cioè un potere catartico, potere che era strettamente legato alla natura ritmica della parola, alla sua matrice musicale. Platone associa la creazione poetica, ad un'esperienza mistica e la parola poetica è la parola per eccellenza. Dice infatti Socrate a Ione: «Quando reciti alla perfezione dei versi e dal profondo convinci gli ascoltatori [...], in quel momento sei in senno o sei fuori di te, e l'anima tua crede di essere presente a quegli avvenimenti che narri?»<sup>1</sup>, e ancora nel *Fedro* «Chi giunga alle soglie della poesia senza il delirio delle Muse, convinto che la sola abilità lo renda poeta, sarà poeta incompiuto e la poesia del savio (*sôphronountos*) sarà offuscata da quella dei poeti in delirio (*mainomenôn*)»<sup>2</sup>. Ma non solo, per Aristotele, ad esempio, il lavoro stesso dell'attore era fondato sulla parola:

---

<sup>1</sup> Pl. *Ion.*, 535b-d.

<sup>2</sup> Pl. *Phaedr.*, 245a.

recitare è secondo il filosofo una questione di voce<sup>3</sup>, proprio per via del modo in cui essa può essere usata per trasmettere particolari emozioni. L'attore aveva il compito di trasmettere quel soffio vitale che la parola poetica possiede in potenza in quanto creazione artistica, che talvolta si rischia di perdere nel "trabocchetto della scrizione"<sup>4</sup> in cui la parola tragica non può esprimere del tutto la sua potenza vitale, perché è parola che per esprimere la potenza artistica che l'ha partorita ha bisogno di essere detta. E quello che bisogna andare a ricercare nel testo è proprio questo, quella matrice vocale, musicale della parola che per noi è scritta.

Shiller prima di raggiungere il momento vero e proprio della creazione artistica sotto forma di "idea poetica", diceva di sentire il bisogno di crearsi una "disposizione d'animo musicale" affinché dalla sua mente scaturisse la poesia. E se questo elemento emerge in autori che utilizzano una lingua madre "moderna", tanto più questo doveva essere chiaro nella produzione in una lingua antica come il greco, le cui cadenze erano scandite da un accento melodico. Secondo Nietzsche da questa osservazione è possibile comprendere la sintesi tra lirico (aedo, poeta) e musicista che i Greci sapevano compiere: «l'artista dionisiaco supera la propria soggettività, diviene un tutt'uno col dolore e con la contraddizione, con l'uno originario, e "genera l'esemplare di questo uno originario come musica"».

E quello che bisogna andare a ricercare nel testo è proprio questo, quella matrice vocale, musicale della parola che per noi è scritta.

Il primo testo su cui ho scelto di lavorare è stato *Le Baccanti* di Euripide, una scelta quasi obbligata dal momento che parliamo di un testo che nel presentare una forte connotazione sonora, ma soprattutto un certo tipo di connotazione sonora, risulta essere in un certo senso metateatrale, Giudorizzi nel parlare di questa tragedia sostiene che si tratti di Dioniso dio del teatro che mette in scena il suo spettacolo.

Questo elemento della metateatralità ci permette di entrare profondamente in contatto, molto più che in altre opere, con l'aspetto rituale del teatro e di conseguenza con l'importanza della voce, del ritmo e della musica nel rito e inevitabilmente anche nel teatro. Ci permette cioè di considerare allo stesso tempo elementi della reale vita sociale e rituale dell'antica Grecia e di valutare in quanta parte e in che modo questi elementi entrano nel teatro. In particolar modo vorrei focalizzare il discorso su un elemento a mio avviso fondamentale che è quello del grido.

Il grido nella tragedia greca è estremamente importante e le Baccanti sono un'opera esemplare per capirne il ruolo. In questa tragedia, come si diceva, si avverte un

---

<sup>3</sup> Arist. *Rhet.* iii. 1404 b, 4.

<sup>4</sup> R. Barthes, *La grana della voce*, Einaudi, Torino 1986, p. 3

confine davvero molto labile tra la realtà e la messa in scena, ma soprattutto tra l'autonomia dell'opera in quanto tale, in quanto unica e occasionale, e la sua potenza rappresentativa di una cultura e di una civiltà. Il grido ci interessa perché è esso stesso un elemento teatrale, ma importato dalla cultura vera di un popolo, dai veri rituali, così come lo è la maschera, su cui arriveremo a fare delle considerazioni, così come lo è la musica.

Ho scelto di isolare dei brevissimi passi chiave della tragedia in cui è possibile riflettere sulla tematica del grido e del rito sotto vari aspetti, e che in seguito permetteranno di effettuare alcune considerazioni.

Nel testo delle Baccanti i primi elementi del rito sono introdotti da Dioniso stesso, cui è affidato il prologo della tragedia; il dio parla dal *theologhèion*, la parte dell'edificio scenico che nell'architettura simbolica del teatro attico era riservata all'intervento di esseri soprannaturali, e dice di essere arrivato in Grecia dopo aver fatto danzare (χορεύσας) l'Asia, e continua:

πρώτας δὲ Θήβας τῆσδε γῆς Ἑλληνίδος  
ἀνωλόλυξα, νεβρίδ' ἐξάψας χροῶς  
θύρσον τε δοῦς ἐς χεῖρα, κίσσινον βέλος<sup>5</sup>

Proprio a Tebe, in Grecia,  
ho fatto scatenare grida di donne, ne ho ricoperto il corpo con la pelle del cerbiatto,  
ho messo nelle loro mani il tirso, un'arma avvolta di edera.

Il verbo ἀνωλόλυζω (emetto grida di gioia) è decisamente onomatopeico, ricorda il grido di gioia “ololu”, infatti ὀλολυγή è definito il grido rituale femminile di trionfo o di ringraziamento, e ὀλολυγμός nell'Etymologicum Magnum è definito come il “suono che durante i sacrifici emettono le donne quando invocano”. Eppure questo elemento vocale risulta particolarmente complesso da immaginare, perché da questi pochi elementi potrebbe sembrare che si tratti di un grido pacifico, che richiama immediatamente una situazione emotivamente appagante, quasi un alleluia con cui si celebra la gioia di ricevere il dio. Ma è davvero così? Per capire bene innanzi tutto bisogna tener presente che questo significato del termine non è assoluto, ad esempio a v. 750 dell'Elettra di Sofocle lo si trova nell'accezione di “emettere un grido di dolore”; ad ogni modo bisogna fare un po' di attenzione al contesto: come si è detto è Dioniso a parlare, e si presenta come figlio di Zeus e discendente di Cadmo. Spiega di essersi travestito da mortale, e di essere arrivato a Tebe perché le sorelle di sua

---

<sup>5</sup> Eur. *Bacch.* 23-25.

madre avevano negato che egli fosse figlio di Zeus, accusando Semele di aver attribuito le colpe della sua dissolutezza al padre degli dei; dunque Dioniso è giunto a Tebe per punirle.

È evidente che il grido che apre la tragedia delinea in modo molto preciso l'ambiente sonoro che caratterizzerà tutta l'opera, perché questo elemento sonoro che viene introdotto all'inizio della performance, e che doveva essere di forte impatto sugli spettatori, anche alla semplice lettura sembra permeare ogni singolo verso successivo della tragedia. In esso sono presenti, seppur non articolati verbalmente, tutti i nuclei fondamentali della vicenda.

Un altro momento di grande interesse per il nostro discorso si trova a v. 556 e seguenti: in seguito all'esplosione di rabbia di Penteo, il tiaso a questo punto ha bisogno di rimettersi in contatto con la divinità, e l'unico modo per farlo è la preghiera: implora Dioniso di ascoltare i propri fedeli. Chiaramente la preghiera è il modo più convenzionale per creare un contatto con il dio, per tutti i popoli e per tutte le religioni, che può essere sia un'esperienza individuale e silenziosa, sia, come in questo caso, un'esperienza collettiva che trova la propria forza spirituale proprio nella condivisione di una parola che, lanciata all'unisono, innalza al dio. Quello che è molto più interessante però è che il Coro non si limita ad utilizzare la propria parola per creare un contatto, ma cerca una manifestazione sonora della divinità:

πόθι Νύσας ἄρα τᾶς θη-  
ροτρόφου θυρσοφορεῖς  
θιάσους, ὦ Διόνυσ', ἦ  
κορυφαῖς Κωρυκίαις;

Dove sei? Sul Nisa  
asilo di belve scandisci col tirso  
i ritmi del tiaso, Dioniso,  
o sulle cime coricie?<sup>6</sup>

Si chiede dunque al dio di manifestare la propria presenza attraverso il suono, attraverso la sua partecipazione ai riti. Nella preghiera come viene intesa tradizionalmente è inevitabile leggere un rapporto di subordinazione del fedele nei confronti del dio, si tratta infatti di un tipo di rapporto che prevede uno sforzo da parte del primo di isolare la propria sfera spirituale, e solamente all'interno di essa si può vivere un'esperienza mistica, in cui però sono sempre ben distinti ruoli di chi supplica e richiede, o ringrazia, e di chi per il suo potere divino concede e fortifica.

---

<sup>6</sup> Eur. *Bacch.* 556-9.

Quello che avviene invece al termine di questo secondo stasimo della tragedia è ben diverso, è più paragonabile a quello che per molte altre religioni viene definito miracolo, perché il dio, invocato, si manifesta, e nel farlo usa quello che è il suo canale di comunicazione con il mondo degli uomini, ossia quello del suono e in particolare della voce:

Δι. **ἰὼ**,

κλύετ' ἐμᾶς κλύετ' αὐδᾶς,

**ἰὼ βάκχαι, ἰὼ βάκχαι.**

Χο. τίς ὄδε, τίς <ὄδε> πόθεν ὁ κέλαδος

νά μ' ἐκάλεσεν Εὐίου;

Di. Ascoltate la mia voce, ascoltatela,

Baccanti, oh Baccanti.

Co. Questo grido, da dove mi chiama

il dio della gioia?<sup>7</sup>

L'utilizzo della voce quindi non è più solamente univoco come nella preghiera, non è solo l'uomo a parlare, ma anche il dio, e questo provoca la rottura del più convenzionale rapporto di subordinazione, creando un terreno comune sul quale umano e divino si scambiano e si arricchiscono, l'uomo ottenendo l'accesso alla sfera spirituale, il dio ottenendo la legittimazione della propria condizione di divinità. La voce di Dioniso in questo caso è presente come voce acusmatica, la sua persona non è visibile sulla scena, e di conseguenza non essendo presente fisicamente l'attore, la voce vive come entità autonoma, evoca in assenza il personaggio. In questo modo viene resa in modo perfetto la differenza tra la voce di Dioniso travestito da straniero e la sua voce in quanto dio, che non necessita del corpo per esistere, e nonostante il forte elemento di comunione, viene delineata sottilmente la linea di demarcazione tra umano e divino.

Invocando a sua volta la presenza del dio, il Coro si serve ancora una volta di un nome significativo:

**ἰὼ ἰὼ** δέσποτα δέσποτα,

μόλε νυν ἡμέτερον ἐς

θίασον, ὦ **Βρόμιε βρόμιε.**

Signore, vieni, Signore

---

<sup>7</sup> Eur. *Bacch.* 576-79.

al nostro tiaso,  
Bromio, o Bromio<sup>8</sup>.

La scelta dei vari nomi con cui si ci rivolge a Dioniso, come si è più volte avuto modo di vedere, non è mai casuale, e questa volta il dio viene chiamato non a caso Bromio, da βρόμος, che significa appunto fremito, fragore, rimbombo, suono. Probabilmente il nome riconduce al fatto che secondo il mito Semele lo aveva dato alla luce in mezzo ai fragori del tuono, essendo stata colpita dal fulmine. Ovviamente questa scelta verbale sembra essere ben mirata a preparare lo spettatore alla scena che sta per prospettarsi davanti ai suoi occhi: quella del terremoto.

Il terzo ed ultimo momento della tragedia che vorrei considerare si trova verso la chiusura, e cioè quando il coro percepisce la presenza di Penteo.

Le donne allertate dal dio si rendono conto della presenza dell'intruso e, alimentate dalla forza del dio, sradicano l'albero facendo precipitare al suolo Penteo che reagisce οἰμώγμασιν, con grida che sembrano quasi ululati; per quanto egli cerchi di far rinsavire la madre non ottiene alcun risultato e il rituale dello sparagmòs procede inesorabile.

ἦν δὲ πᾶσ' ὁμοῦ βοή,  
ὁ μὲν στενάζων ὅσον ἐτύγχαν' ἐμπνέων,  
αἱ δ' ἠλάλαζον.

Il grido riempiva ogni cosa,  
Penteo gridò fino a che ebbe respiro,  
loro levavano il grido di guerra<sup>9</sup>.

In meno di tre righe è possibile trovare tre elementi chiave per capire cosa sta succedendo a livello acustico; il primo dei termini su cui soffermarsi è proprio *boè*, proprio perché non dà indicazioni su un personaggio in particolare, ma ricostruisce l'intera ambientazione sonora.

Questo grido non può essere ricondotto ad una particolare categoria, è allo stesso tempo umano, disumano, animale, ed effettivamente quello che il messaggero vuole descrivere è proprio un momento di caos più totale, in cui sono sovvertite le leggi della natura, perché una madre ha appena ucciso il proprio figlio. Così come poco prima il mondo intero si è zittito davanti all'orrore che stava per consumarsi, anche qui è come se tutti gli esseri viventi e la natura stiano esplodendo in un incontenibile

---

<sup>8</sup> Eur. *Bacch.* 582-584

<sup>9</sup> Eur. *Bacch.* 1131-33.

urlo di orrore davanti ad uno scempio: non solo una madre ha ucciso un figlio, ma lo ha fatto a pezzi come una bestia. Ma la complessità di significato di questo termine non finisce qui, perché esso doveva avere anche un legame più sottile con il rituale dionisiaco; si è vista la grande varietà di circostanze in cui viene utilizzato questo grido, in genere sempre come una voce o un rumore smisurato o disperato, è interessante però che vi siano attestazioni che lo accostano al suono di alcuni strumenti, come la cetra e l'aulos, strumento quest'ultimo caratteristico dei riti bacchici: in Il. XVIII, 495, durante la meravigliosa descrizione dello scudo di Achille si legge αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοῆν ἔχον, per dire che nella rappresentazione delle nozze sullo scudo in mezzo ai danzatori “i flauti e le cetre suonavano”. È questa una sfumatura di significato forse sottile, ma che in modo un po' sinistro fa risaltare quell'aspetto intrinsecamente violento del rito. L'aulos e la musica che sono intrinsecamente connaturati al rito bacchico, conservano questa intrinseca ambiguità come boè, l'ambiguità stessa dei rituali bacchici.

In mezzo a questo clamore indefinito affiora un grido isolato, che si differenzia dal rumoreggiare diffuso, quello di Penteo *stenàzon*, e che più che un grido è un pianto; probabilmente la scelta di questo termine che sembra essere proprio un lamento disperato porta alla luce non a caso l'elemento infantile del sovrano, la cui unica ancora di salvezza, in questo momento, sarebbe quella di essere riconosciuto come figlio. Il grido di Penteo che non viene percepito da Agave sembra un lamento di neonato che non viene accolto dalla madre, una disperazione che nel cercare di esprimersi resta muta e fine a se stessa.

La polarità madre figlio esasperata fino ad ora viene completamente schiacciata dall'alalé delle Baccanti, l'evòè è stato abbandonato, la voce delle donne non ha più niente in comune con il canto di gioia che accoglie il dio e che accompagna i rituali: quello che innalzano al cielo è un vero e proprio grido di guerra.

La felicità che qui viene raggiunta non è più quella della comunione dell'uomo con la divinità e con la natura, ma

felicità è trovarsi oltre il dolore,  
vincere gli altri, comunque,  
in ricchezza, in potenza

come si legge nel terzo stasimo<sup>10</sup>, ormai si tratta di una guerra che Dioniso, a modo suo, ha mosso agli uomini, e degli uomini stessi si serve per vincerla.

---

<sup>10</sup> Eur. *Bacch.* 903-6.

Il grido è un elemento che tende a mettere in difficoltà chi si trovi a tradurre o interpretare. Questo perché il grido costringe proprio ad entrare in contatto con un tipo di emissione vocale che non veicola un concetto universale e razionalmente intellegibile, ma che esprime direttamente uno stato emozionale senza essere filtrato dall'articolazione della parola e senza essere intaccato e condizionato dalla semantica. Ma soprattutto interrogandosi a riguardo risulta essere sempre perfettamente compenetrato alla trama, quasi di supporto ad essa, nonché un amplificatore di un senso emotivo che la lingua nella parola articolata non è in grado di esprimere del tutto. Ed è per questo che il grido ci spinge a porre interrogativi anche sul piano fisico dell'emissione vocale; come suggerisce Thanos Vovolis, studioso e costruttore di maschere greco, ciò infatti conduce ad importanti riflessioni su un oggetto tanto importante per il teatro greco come la maschera<sup>11</sup>.

Il grido aveva un valore rituale nell'antica Grecia che ha delle radici molto più profonde e antiche del teatro, esso infatti giocava un ruolo molto importante nella vita sociale e religiosa. Come è possibile capire anche dal testo delle *Baccanti* il grido era utilizzato per esprimere uno stato di estasi e di comunione con il dio e nel mondo asiatico e greco era spesso associato proprio al culto di Dioniso. Sappiamo di feste ateniesi chiamate *Iobacheia* dedicate a Dioniso, e del *Iobachoi*, associazioni maschili sotto la protezione dello stesso dio<sup>12</sup>. Una parte degli archivi di queste ultime congregazioni è giunta fino a noi e da questi possiamo apprendere che i membri prendevano parte a rappresentazioni misteriche in cui era predominante il grido rituale  $\omega \omega / \omega \omega \omega$  che ci è capitato di incontrare nei passi esaminati.

Se pensiamo a quante volte questo grido viene ripetuto in un così piccolo numero di versi come quelli che abbiamo citato, è facile immaginare che impatto, che energia, questo elemento sonoro doveva imprimere alla performance, dal momento che metteva in gioco il culto vero e proprio, andava a toccare corde molto serie, andava a riversare sulla scena una spiritualità vera e sentita. Ma possiamo immaginare anche l'impatto che questo grido doveva esercitare sull'attore: il suo corpo doveva diventare la cassa di risonanza di questo suono archetipico, primordiale. Le emozioni sono in grado di colpire il corpo in punti precisi, e la voce in questo caso ha il compito di far risuonare i punti del corpo che le emozioni colpiscono, e per farlo l'attore cerca di trovare dei luoghi all'interno del proprio corpo in cui quell'emozione possa risuonare con pienezza e immediatezza. Su questo il testo dà delle indicazioni, portando la

---

<sup>11</sup> <https://www.academia.edu/9531518>  
ACOUSTICAL\_MASKS\_AND\_SOUND\_ASPECTS\_OF\_ANCIENT\_GREEK\_THEATRE-

<sup>12</sup> L. Moretti, *Il regolamento degli Iobacchi Ateniesi*; in *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes*, École Française de Rome 1986.

nostra attenzione su un grido che parte dalla vocale iota. Nel *Cratilo*<sup>13</sup> Platone parla dello iota sottile che passa veloce attraverso le cose, e fisicamente la vocale i è proprio quella che attraversa il cranio verticalmente per diffondersi nello spazio. Un'emissione vocale di questo tipo per risuonare nelle cavità del corpo ha bisogno di una modificazione dell'assetto del volto: la tensione si concentra nella fronte, la bocca è completamente aperta con i muscoli della mascella morbidi, la lingua è libera, il collo è teso al massimo e gli occhi sembrano non mettere a fuoco. Questo è quello che Vovolis definisce stato di *kenosis*, uno stato di vuoto del volto che nel suo svuotarsi invece irradia enorme intensità e presenza scenica.

Se si osserva un'espressione di questo tipo (che è molto evidente considerando un grido a base iota, ma che è riscontrabile anche in altre tipologie di grido che riscontriamo ugualmente nella tragedia in questione) su un volto umano non sarà difficile ricondurre questo tipo di espressione alla maschera greca stessa, che viene definita proprio maschera di *kenosis*.

Ritengo questo passaggio particolarmente significativo proprio perché è un esempio molto evidente di come il testo racchiuda degli input fondamentali per una visione globale della messa in scena antica, ma soprattutto perché porta la nostra riflessione su un piano in cui anche tutto ciò che vediamo o immaginiamo di vedere in un teatro antico è nato dal suono, la stessa architettura teatrale nasce dal suono e per il suono.

E pensare che la maschera come oggetto teatrale racchiuda in sé un seme di suono che le ha dato vita, porta inevitabilmente a rivalutare il ruolo che essa ricopriva nell'emissione sonora. Sebbene sia stato tendenzialmente negato in passato l'utilizzo della maschera ai fini dell'amplificazione, al contrario questa sua funzione è stata dimostrata fisicamente da studi recenti condotti dall'Università di Patrasso.

Il fatto che la maschera ricoprisse interamente la testa, e non solo il volto come siamo abituati a considerare, produceva un fenomeno acustico di risonanza grazie allo spazio vuoto tra la testa dell'attore e la maschera. Questo fenomeno acustico doveva essere simile a quello che Vitruvio nel *De Architectura* descrive parlando del teatro greco che egli definisce risonanza, che però Vovolis traduce ragionevolmente come consonanza, perché si tratta della creazione di due suoni diversi per natura e per qualità che si trovano ad essere contemporanei. Per Vitruvio i suoni risonanti sono suoni supportati dal basso che crescendo verso l'alto trasportano le parole distinte e con un suono chiaro alle orecchie di chi ascolta, questo processo secondo l'architetto avviene nel momento in cui il suono trova un ostacolo, una parete su cui il suono riflette. Quando il suono colpisce una superficie lontana dalla fonte di emissione, però, il suono rimbalzando tende a creare un'eco, cosa che potrebbe apparire

---

<sup>13</sup> Pl., *Cratylus*. 426. p. 145. Loeb Classical Library. Harvard University Press, London 1988.

controproducente per una adeguata performance vocale, in parole povere le onde sonore che rimbalzano sulla superficie che ad esse si oppone impiegano un tempo per ritornare alla fonte, e questo creerebbe in teoria un disagio per l'attore che si troverebbe ad ascoltare continuamente oltre alla sua voce anche l'eco.

Il fatto che la maschera fosse quasi attaccata al volto, ma non del tutto, elimina questo inconveniente e raggiunge proprio lo scopo di creare un suono alterato per essere potente ed evocativo. In una camera di risonanza così limitata come poteva essere lo spazio tra il volto dell'attore e la superficie della maschera, il suono riflesso "rimbalzando" su una parete così vicina alla fonte di emissione non doveva sovrapporsi al suono originario, anzi doveva conferire potenza alla voce, non solo per quanto riguarda il volume, ma per quanto riguarda la qualità della voce. La maschera diventa quindi uno strumento di controllo del volume della voce, della sua direzione, del ritmo, dell'articolazione e del timbro. In questo modo non solo si tende verso una perfezione tecnica dell'emissione vocale, che per i Greci era elemento imprescindibile nella buona riuscita della performance, ma la voce acquista una qualità che le permette di slegarsi dalla sfera del quotidiano per esprimere un mondo altro, dell'emotività, della spiritualità, della bestialità. La voce diventa un corpo autonomo, diventa una materia malleabile e modellabile che non vuole limitarsi a un livello semantico, ma che è una componente espressiva autonoma della performance.

Carmelo Bene sostiene che

Ogni volta che noi parliamo per comunicare, quotidianamente, non sentiamo tutte le frequenze della nostra voce; al nostro orecchio arrivano soltanto i concetti, sul filo delle medie. Ed è di tal filo che si avvale esclusivamente l'attore/interprete del teatro di rappresentazione, preoccupato di far prevalere il significante sul significato della «parola teatrale», del modo cioè di dirla piuttosto di ciò che significa. Limitato al *filo* dei concetti, questo attore è le parole che adopera; attraverso l'interpretazione, il concetto di «interpretazione» si immedesima con esse magari scodellando cattiva psicologia, pessima psicanalisi. la voce umana è uno strumento che va amplificato, è come un organo che per suonare ha bisogno delle canne. Soltanto legando «psyche» «musiche» e «logos», si può *depensare* e si è dispensati dal significato. È la follia di Hölderlin: ma La voce umana tolta dal suo potenziamento megafonico, privata della sua strumentazione fonica, è come priva di se stessa<sup>14</sup>.

La maschera così diventava la cassa di risonanza individuale dell'attore la cui voce, così artefatta, confluiva nell'enorme cassa di risonanza che era il teatro. Più che essere un'indicazione del personaggio la maschera risulta essere quindi la

---

<sup>14</sup> S. Colomba, a c. di, Carmelo Bene, *La voce di Narciso*, pp. 107-8.

materializzazione dell'importanza del ruolo del suono, in particolare della voce nel teatro greco.

E con questo penso di poter concludere sperando di aver mostrato come un'analisi testuale dedicata al suono possa aprire discussioni su caratteristiche importanti della messa in scena. Chiaramente si tratta soltanto di un esempio che fa sperare che nella prosecuzione di questo tipo di ricerca si possa entrare sempre più in contatto con la dimensione spettacolare del testo tragico, e con la sua dimensione teatrale riflettendo su questioni come la tecnica attoriale, su cui la maschera stessa, così come la musica spingono a interrogarsi.