

La voce dell'attore: teorie e tecniche ***(II parte)***

Gioia M. RISPOLI

Nella prima parte di questo saggio era stato prospettato un possibile indice di tematiche ai fini di una ricerca relativa alle conoscenze sviluppate in Grecia sulla voce dell'attore: l'elenco dei capitoli era il seguente:

- 1) la *ὑπόκρισις* e la voce
- 2) fisiognomica e voce
- 3) articolazione dei suoni e qualità delle lettere
- 4) l'espressività dell'attore

In quella sede erano state presentate le problematiche relative ai primi due capitoli. Riprendendo il discorso, affrontiamo ora gli ultimi due temi.

Articolazione dei suoni e qualità delle lettere

Le forti analogie avvertite dai Greci tra parola poetica e retorica da un lato, musica dall'altro, e ancora tra voce declamante e voce cantante, tra suono vocale e suono strumentale, sono alla base della fondamentale importanza attribuita dalla trattatistica antica alla conoscenza della musica per la formazione del declamatore. Le osservazioni di Aristotele, di Teofrasto, di Aristarco lo confermano. Dionigi di Alicarnasso catalogava l'arte oratoria come una specie di arte musicale, proprio a partire dalla comune problematica della vocalità². Ancora Quintiliano osservava che il parlante, se vuole aver successo, deve dominare melodia e ritmo del discorso, alla stessa stregua e con le stesse modalità di un cantante³.

¹La prima parte di questo saggio è stata pubblicata in I.R. Alfageme, *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego*. Madrid (in corso di stampa).

²D.H., *Comp.* 11, 13 s. = VI 40, 8-16 Usener-Radermacher = 94, 4-12 Aujac-Lebel; cf. Isoc. *Antid.* 46.

³Cf. Quint. I 10, 27 sul *τονόριον*; cf. anche l'aneddoto relativo all'attore che si faceva accompagnare da un flautista, per conferire giusta tonalità al proprio discorso.

Gran parte delle antiche indagini sulle tematiche della voce corrono parallele agli studi sulla qualità e sulla potenza dei suoni musicali e sulla meccanica degli strumenti, poiché la voce, risultando dalla vibrazione delle corde vocali e dall'emissione del fiato, è considerata alla stregua del suono prodotto dalle corde di una lira o da un flauto⁴.

Solo pochi esempi: ὁ μουσικός -così Aristosseno era chiamato nell'antichità- proclama l'analogia tra bocca e strumento musicale⁵ e studia la bocca come l'organo di cui sia il cantante che il parlante dispongono per produrre suoni⁶. In Dionigi, il paragone tra organi di fonazione e strumenti musicali traspare in filigrana, e talora affiora esplicitamente in più punti nella sua descrizione delle vocali e nella motivazione della loro tassonomia⁷. Quintiliano, che per l'ampio capitolo sulla voce declamante si avvale di fonti greche, si rifà sistematicamente all'analogia tra organi vocali e strumenti a percussione e a fiato⁸.

⁴Suoni vocali e strumentali si sprigionano infatti, con modalità analoghe, da organi diversi ma tuttavia parimenti in grado di generarli: gli strumenti musicali e il corpo umano. La conoscenza della natura del suono, della sua fisiologia, delle modalità di controllo della voce, consente all'attore di definire meglio le diverse tonalità vocali da impiegare, l'incidenza del respiro, i tempi della pronuncia. Ecco perché analoga risulta la terminologia adottata dai trattati tecnici per designare gli effetti sugli ascoltatori dei suoni vocali e di quelli strumentali, nonché le specifiche caratteristiche di entrambe le tipologie di suoni; sia gli uni che gli altri si distinguono per le intrinseche proprietà, che ne determinano la qualità; cf. ps.-Demetr., *Eloc.* 69. 105. 176; D.H., *Comp.* 12, 8 = VI 46, 1-9 Usener-Rademacher = 99, 12-19 Aujac-Label; Anon., *Subl.* 39, 1.

⁵Aristox., *Harm.* 43, 6; cf. Annie Bélis, *Aristoxène de Tarente et Aristote: Le Traité de l'Armonique*, Paris 1986, p. 62.

⁶La voce è la stessa, ma la differenza tra le due forme di espressione sonora consiste nel modo in cui il tono di una voce cambia. La voce di chi parla sembra muoversi secondo un movimento ininterrotto (ἡ συνεχῆς κίνησις), la voce di chi canta si muove invece secondo una διαστηματικὴ κίνησις, soffermandosi particolarmente in certi punti.

⁷Cf. ad es. i capp. 14 s. del trattato *De compositione verborum* dionisiano.

⁸Quint. XI 3. Elemento comune al canto, e più in generale alla musica e alla parola parlata è il tempo, l'uso della velocità nella produzione, nell'emissione e nella successione dei suoni. Anche quest'aspetto è strettamente dipendente dalle modalità di pronuncia, ed incide fortemente sulla qualità della declamazione: Galeno, parlando delle pulsazioni, cita l'analogia instaurata da Erofilo tra il battito sistolico/diastolico e l'arsi e la tesi di un piede; il che significa circa 72 piedi giambici al minuto. Cf. fr. 183 von Stadten = Gal., *Syn. lib. s. de puls.* 12, IX 464 Kühn; W.B. Stanford. *The Sound of Greek. Study in the Greek Theory and Practice of Euphony*, Berkeley and Los Angeles 1967; M. Kaimio, *Characterization of Sound in Early Greek Literature*, «Commentationes Humanarum Litterarum» 53 (1977) Helsinki-Helsingfor 1977, o.c., pp. 36. 47 e nota 55 al capitolo relativo. Il verbo tecnico per indicare l'accelerazione nel tempo parlato è ἐπιταχύνειν, cf. D.H., *Comp.*, *passim* (ma nelle sue opere la terminologia relativa alla speditezza della dizione è molto più estesa: cf. ad. es. ἀποταχύνειν, ὑποταχύνειν, ἐκμαλάττειν, πρᾶννειν, διαχαράττειν, χαράττειν, διακλάσθαι, κατακλάσθαι); cf. anche *schol. ad Hom. Il.* I 530. XVII 695. XXIII 392. XX 456; per ἐπιτροχάδην cf. già *Hom., Il.* III 213 s.). E come l'intensità del suono emesso da uno strumento varia a seconda dell'energia di emissione per gli strumenti a fiato, o di tensione per gli strumenti a corda (Quint. XI 3, 20. 42. 50), analogamente l'intensità ed il timbro del suono vocale dipendono dall'energia con cui l'aria è emessa dai polmoni o le corde vocali vengono da essa percorse.

Queste antiche ricerche evidenziano una persistente attenzione al processo articolatorio proprio in quanto generatore di vocalità. La bocca e l'intero apparato fonatorio venivano studiati come strumenti e luoghi di produzione dei suoni, e la varietà e qualità dei suoni stessi definita a seconda della configurazione che assumevano gli organi vocali. Ampia diffusione ebbero le indagini sui modi di pronuncia delle singole lettere già dalla fine del VI secolo; esse si svilupparono parallelamente all'analisi delle qualità intrinseche delle vocali e delle consonanti⁹ e del loro effetto¹⁰.

Così, ad esempio, Laso, sul finire del VI sec. accanto alle più note ricerche sugli effetti negativi del sigmatismo, ne sviluppò altre sulla vibrazione delle corde nell'emissione delle note¹¹. Licimnio, alunno di Gorgia, scrisse sulla *ἐνέπια*¹², argomentando che la bellezza delle parole risiedeva essenzialmente nei suoni in cui si articolavano. Nella seconda metà del V sec. Archino, oratore e politico, analizzò le modalità secondo cui si modificavano gli organi vocali nell'articolazione di un discorso¹³, e, più specificamente, i luoghi di produzione, nel cavo orale,

⁹Strettamente intrecciato alle ricerche sulla fisiologia dei suoni svolte fuori dell'ambito medico, ed anzi in larga parte incentivo al suo sviluppo, fu l'interesse per l'efficacia eufonica e cacofonica delle singole lettere. Le ricerche relative si svilupparono su più versanti: da un lato si indagò sulla qualità intrinseca dei suoni e sulla facilità o difficoltà di pronunziarli da parte di un individuo dotato di organi fonatori regolarmente funzionanti, dall'altro sulla duttilità della voce del parlante e del musicista [la tradizione ci informa anche della qualità della voce di singoli personaggi: ad es. su Demostene cf. Phld., *Rh.* IV (2) col. XV 22 ss. = I 197 Sudhaus; su Aristocle, D.L. V I; su Alcibiade Plu., *Alc.* I. 41; sulla voce acuta di Cleone Ar., *V.* 36. 596. 1034; *E.* 303. 311 etc.; su quella di Prodicò cf. Philostr., *Vit.* I 12, 496, da un altro ancora sull'effetto conseguito da lettere e voce sul pubblico. Per quanto attiene al terzo aspetto, stante la natura fisica dei suoni e l'accordo tra le varie scuole sulla loro materialità, l'indagine venne condotta soprattutto in analogia alle ricerche sul tatto, con l'impiego della medesima terminologia (*τραχύς, λείος, μαλακός, ὀξύς, τороς, διάτορος, ἀμβλύς, λεπτός, ἀτραπός, σμαραγός, σκληρός*) etc.: nella serie di metafore sinestetiche si possono iscrivere anche quelle relative al peso (*βαρύς* e composti), impiegate a volta a volta in senso proprio o con valore metaforico; non manca però l'irruzione del campo metaforico della vista, poiché il tono di voce talora è descritto come *λαμπρός* (cf. ad es. Arist., *HA* IX 17, 616b 30 ss.) o *λευκός* (cf. ad es. Arist., *Top.* I 15, 107 a 11 s.). Naturalmente il collegamento tra la parola e la visualizzazione passa per la teoria della *φαντασία*. L'analogia con il campo metaforico del gusto è attestata ad es. dalla terminologia con radicale *μελι-* a partire dall'omerico *μελίγηρον*, attribuito del canto delle Sirene: cf. Stanford, *o.c.*, pp. 34. 46 nota 43; per un riferimento all'odorato, cf. Stanford, *o.c.*, pp. 34. 47 nota 47 al capitolo relativo. Accanto alla qualità dell'*εὐφωμία*, che inerte alla *λέξις*, si colloca dunque quella della *εὐστομία*, che inerte al parlante; ma l'eccellenza delle lettere è analizzata anche in relazione alle modalità di articolazione. In Dionigi di Alicarnasso abbiamo lo studio più chiaro ed esteso, ma ricordiamo bene che queste ricerche erano ampiamente sviluppate all'epoca di ps.-Demetrio, e certo svolte accuratamente nell'ambito della Stoa, come attestano i trattati ercolanesi.

¹⁰Cf. ad es. D.H., *Comp.* 14 = VI 48, 2-57, 8 Usener-Radermacher = 101, 17-110, 2 Aujac-Lebel; cf. il cap. successivo per l'effetto sonoro delle sillabe e l'esposizione della teoria fonetica relativa; a questo tema sono dedicate ampie sezioni del trattato poetico filodemeo.

¹¹Clearch., fr. 88 Wehrli; cf. A. Privitera, «L'asigmatismo di Laso e di Pindaro in Clearco fr. 88», in *RCCM* 6 (1949), pp. 164-170. A tale problema allude anche Pindaro, fr. 61, I s. Bowra = fr. 70 b I s. Snell-Machler.

¹²Cf. Arist., *Rh.* III 2, 1405 a 6.

¹³58 fr. 45 = I, p. 458 D.-K. = *Syrian.* in Arist., *Metaph.* XIII 6, 1029 b 26 ss. (nella nota relativa a I 4).

delle differenti sillabe; d'altro canto la piú antica attestazione a noi pervenuta del termine *εὐφωμία* mette questa stessa in relazione non tanto con il bel suono quanto, piú specificamente, con l'eccellenza della voce¹⁴.

Le ricerche sulla voce e sulle modalità di fonazione furono ampiamente diffuse nelle cerchie sofistiche¹⁵; i sofisti osservarono l'importanza, per il significato, dell'accento, della quantità delle vocali, dell'ordine e dell'alternanza delle lettere¹⁶. Protagora studiò i suoni in relazione all'atto articolatorio¹⁷; la funzione delle lettere, del ritmo e dell'armonia, ed inoltre l'analisi della pronuncia anche ai fini dell'ermeneutica di un testo sono attribuiti ad Ippia da Platone¹⁸; Aristotele¹⁹ conferma che questo sofista suggerì varianti di pronuncia per una diversa interpretazione di alcuni versi omerici²⁰. Ricerche speciali sui suoni vocali, sulle lettere eufoniche e cacofoniche, sull'intonazione con cui pronunciare un discorso furono sviluppate da Democrito²¹.

Di straordinario interesse è la rilettura del *Cratilo* platonico proprio sotto il profilo di una dottrina fonetico-articolatoria²², la cui consistenza e profondità è stata, a mio avviso, oscurata, sino a tempi recenti, dall'attenzione rivolta dagli studiosi al pur centrale problema del rapporto tra la cosa nominata e la parola che la nomina. Le considerazioni ivi contenute sulla posizione delle labbra e della lingua nel pronunciare le diverse lettere confermano l'esistenza di approfondite ricerche in questo campo²³ già nella generazione antecedente a Platone. Nel *Cratilo* troviamo inoltre una significativa conferma della relazione tra l'incidenza del teatro nella vita greca e lo studio della voce nella teorica linguistica, grammaticale, estetica, etica e persino fisiologica, già nell'epoca di Socrate e di Eraclito: in quest'opera in *εὐστομία*²⁴ viene presa in considerazione due volte in senso tecnico in relazione alla facilità di pronuncia, la terza esplicitamente in connessione con la *ὑπόκρισις*.

¹⁴X., *Mem.* III 3, 13.

¹⁵Anche se, poi, a quanto sembra, la maggior parte di essi non era in grado di mettere a frutto i risultati delle proprie ricerche; i loro discorsi *teste Demetrio (scil. Falereo)*, risultavano spesso difficili da pronunciare, e quindi inidonei ad una efficace *ὑπόκρισις*; cf. *Phld., Rh.* IV (2) col. XVI 9-13 = I 198 Sudhaus.

¹⁶*Δισσ. λόγ.* 5, 11 s.

¹⁷Pl., *Phdr.* 166b.

¹⁸Ph., *Hip. ma.* 285c; *Hip. mi.* 368 d s.

¹⁹Arist., *Po.* 25, 1461 a 22 ss.; cf. *SE* 4, 166 b 1-6.

²⁰Hom., *Il.* II 15, XXIII 327.

²¹Democr., fr. 18a. 18b. = II, p. 146 D.-K.; fr. 122 = II, p. 167 D.-K.

²²Pl., *Cr.* 398b. 398d. 399b. 406c. 408 b-d. 411c. 416b. 418bc. 426c. 437a etc.

²³Molte delle notazioni (ad. es. quelle sul ς sibilante, sulle gutturali, sulle liquide, o sull'ampiezza dell'apertura orale, sulla pronuncia delle differenti vocali, così come quelle sulla facilità o difficoltà di pronuncia dei singoli suoni) riaffiorano costantemente nella trattatistica successiva. *ἤρα, χάρις, εὐστομία, γλυκύτης*, sono le componenti della bellezza di una parola, e dell'effetto da essa esercitato sul pubblico, come ci ricorda nel cap. 14 nel *De compositione verborum* Dionigi di Alicarnasso, che segnala con ricchezza di particolari la posizione e la forma assunta dai diversi organi vocali nella pronuncia di suoni dalla diversa qualità, dall'aspro ς al dolce λ ; ma su *εὐανάγκωσις* e *εὐφραστον* cf. Arist., *Rh.* III 5, 1407 b 12.

²⁴Pl., *Cr.* 404d; 412c; 414c.

Le conoscenze aristoteliche sulle questioni articolatorie, sulla voce, sulla sua natura, sulle sue varietà²⁵; esse, come c'era da attendersi, traspaiono, oltre che in alcuni scritti tecnici, nelle due opere che si occupano della parola artistica, concepita espressamente per l'ascolto²⁵; basta ricordare il paragrafo della *Poetica* relativo all'articolazione delle lettere e alla dipendenza delle intonazioni dai differenti σχήματα, dai luoghi e dagli atteggiamenti della bocca, dall'aspirazione e dalla lenità di pronuncia, dalla qualità delle lettere e dal diverso tono con cui possono venire pronunziate²⁶; o anche rileggere i passaggi della *Retorica* che fanno riferimento ad un uso accorto del κайρός da parte del declamatore²⁷. Del περί ὑποκρίσεως di Teofrasto si è già detto. Nei *Problemi*, sicuramente di scuola peripatetica, ci si interroga più volte, talora, con qualche ingenuità, sul perché alcune voci siano percepite come gravi, altre come acute, sulla natura della voce continua, tipica del parlato²⁸, su cui aveva riflettuto Aristosseno, sulla configurazione degli organi vocali e sull'impiego del respiro nella risata o nel pianto²⁹; sull'incidenza dell'emissione del fiato nel determinare la qualità della voce³⁰; sulla fisiologia che presiede alle modifiche della voce in relazione all'età³¹, al sesso³², alla fatica e alla stanchezza³³ o persino dopo un pasto³⁴, o dopo aver bevuto³⁵ o dopo il sonno³⁶.

²⁵Arist., *Rh.* I 2, 1356 a I s. 14; ricordiamo che l'aspetto teorico dell'«arte per l'ascolto» fu sviluppato da Teofrasto, per il quale la ὑπόκρισις finalizzata alla persuasione degli ascoltatori dispiegava la sua efficacia attraverso la potente azione delle emozioni dell'anima. Per Teofrasto infatti l'udito è la sensazione παθητικοτάτη (Plu., *De recta rat. aud.* 2, 38a); sulla persuasione «attraverso l'udito», cf. Arist., *Po.* 26, 1462 a 4-30. La conoscenza dei πάθη aiutava el declamatore a far sì che «il movimento del corpo e il tono della voce fossero in armonia con l'intera scienza» (τῆ ὄλη ἐπιστήμη; Athan., *Prol. Herm.* = *Rh. G.* XIV 177, 3-8 Rabe); la voce rimaneva dunque il più potente mezzo espressivo dei πάθη (Plu. *Quaest. conv.* 623 a-c; cf. Cic., *Or.* 55: *vocis mutationes totidem sunt quot animorum, qui maxime voce commoventur*), sulla linea di quanto aveva già affermato Aristotele che, facendo espressamente riferimento alla recitazione teatrale, negli accenni alla ὑπόκρισις sviluppati nella *Retorica* come nella *Poetica*, aveva concentrato il suo interesse esclusivamente sulla voce dell'attore drammatico. E' attraverso l'udito che il pubblico viene indotto a sentire determinate passioni, ad accettare come persuasivo un discorso o una scena. Sui limiti imposti all'impiego dell'espressività fisica dal buon gusto e dalla tradizione scenica greca siamo largamente informati da numerose fonti antiche. La dominanza di questo punto di vista nella parte del cap. 3 del libro XI di Quintiliano dedicata alla voce dell'attore e dell'oratore, e la presenza dell'esplicita affermazione *ita quisque ut audit, movetur* (XI 3, 2) inducono a pensare ad un consistente influsso di una fonte teofrastea per l'intero passaggio.

²⁶Con il rinvio, per approfondimenti, agli studi metrici: Arist., *Po.* 29, 1456 b 9-19.

²⁷Arist., *Rh.* III 7, 1408 b 1-10; 12, 1413 b 10 - 1414 a 3 etc.

²⁸Ps.-Arist., *Pr.* XI 6, 899 a 9-b 15.

²⁹Ps.-Arist., *Pr.* XI 13, 900 a 20-32; 15, 900 b 7-14; 50, 904, 22-26.

³⁰Ps.-Arist., *Pr.* XI 13s., 900 a 20-38.

³¹Ps.-Arist., *Pr.* XI 14, 900 a 38-300 b 7; cf. anche 24, 901 b 24-29; 27, 902 a 5-36; 30, 902 a 16-29; 34, 903 a 26-37.

³²Ps.-Arist., *Pr.* XI 16, 900 b 15-29.

³³Ps.-Arist., *Pr.* XI 21, 901 a 30-34.

³⁴Ps.-Arist., *Pr.* XI 12, 900 a 16-19; 22, 901 a 34-b 16.

³⁵Ps.-Arist., *Pr.* XI 18, 900 b 39-901 7.

Analoghi interessi trovarono accoglienza nel seno della scuola stoica, che sugli studi *de voce* fondava addirittura la propria dialettica. A Zenone Diogene Laerzio attribuisce osservazioni che denotano, oltre che la conoscenza delle problematiche relative al controllo degli organi di fonazione, anche l'attenzione al rapporto di questa capacità con la *ὑπόκρισις*³⁷; Crisippo, addirittura, nel I libro della *Retorica*, analizzò la *ὑπόκρισις* nella bipartizione *vocis figura e corporis motus*, proprio come Teofrasto³⁸, definendo la *τέχνη* retorica attraverso le sue finalità, tra le quali collocava appunto *αἱ οἰκειαὶ ὑποκρίσεις κατὰ τὰς ἐπιβαλλούσας τάσεις τῆς φωνῆς* (secondo le intonazioni vocali aggiunte)³⁹; in questo senso, a mio avviso, va inteso anche un importantissimo frammento ercolanese, in cui gli *σχήματα τῆς λέξεως* aristotelici, le intonazioni che conferivano ad un'espressione di giuramento, ordine, preghiera, domanda etc. il senso opportuno, vengono espressamente messi in relazione con il *σημαίνειν* mediante la *ὑπόκρισις*⁴⁰. Crisippo, come Aristotele, studiò anche la differenza intercorrente tra *φωνή* e *διάλεκτος*⁴¹, individuandola nel fatto che la *φωνή* è prodotta in generale da *τῶν φωνητικῶν ὀργάνων* (laringe, muscoli e nervi che la muovono), la *διάλεκτος* invece, la parola articolata, è generata da *τῶν διαλεκτικῶν* (scil. *ὀργάνων*), primo tra tutte la lingua, e poi il naso e le labbra; l'effetto delle singole lettere in quanto *στοιχεῖα τῆς ἐτυμολογίας*⁴², nonché l'effetto delle loro *συγκρούσεις*⁴³. Diogene di Babilonia affrontò tra l'altro i problemi dell'articolazione⁴⁴, Cratete trasferì in campo poetico le conoscenze accumulate nella scuola sulle valenze estetiche e sull'efficacia acustica e psicologica delle diverse lettere, e discusse il rapporto intercorrente tra articolazione vocale e corretta pronuncia⁴⁵.

Per quanto attiene al processo articolatorio delle singole lettere, tra le consonanti, già il *Cratilo* platonico connetteva il *ρ*, più propriamente annoverato nella categoria degli *ἡμίφωνα*, con l'idea del movimento, associandolo a parole quali *ρεῖν*, *τρέχειν* etc.: e dal testo appare chiaro che il movimento a cui si fa riferimento è innanzi tutto quello della lingua del parlante. Il *ς* veniva detto da Platone mero suono, come di lingua chi sibila (*οἶον συριττοῦσης τῆς γλώσσης*)⁴⁶, e considerato cacofonico anche nel mondo latino⁴⁷; Aristosseno segnalava che i

³⁶Ps.-Arist., *Pr.* XI 17, 900 b 29-38.

³⁷D.L. VII 20.

³⁸Anon., *prol. Herm. stat.* = *Rh. Gr.* XIV 177, 3 s. Rabe; in realtà Teofrasto sembra considerare gli *σχήματα* nella loro consistenza statica.

³⁹Plu., *Stoic. rep.* 28, 1047 a = *SVF* II fr. 297, 96, 12-18 von Arnim.

⁴⁰Chrysipp., *log. quaest.* I col. IX = fr. 298 a, *SVF* II 105, 30 - 106, 22 von Arnim; una recente lettura del papiro, cortesemente comunicatami dalla dott. Livia Marrone, che del testo sta curando una nuova edizione, dà un eloquente *ὑποκριταί* alla l. 12.

⁴¹Chrysipp. fr. 144 = *SVF* II 44, 16-20 von Arnim = Gal., *In Hipp. de hum.* I 24 = XVI 204 Kühn.

⁴²Chrys. fr. 146 = *SVF* II 44, 42 von Arnim = Origenes, *Cels.* I 24.

⁴³Plu., *Stoic. rep.* 28, 1047 b = *SVF* II 297, 96, 12-18 von Arnim.

⁴⁴Diog. Bab., *log.* fr. 20 = *SVF* III 213, 18 s.; *phys.* fr. 29 = *SVF* III 215, 35 von Arnim.

⁴⁵Phld., *Po.* V col. XXVI Jensen = col. XXIX Mangoni; Rispoli, *o.c.*, p. 93.

⁴⁶Pl., *Th.* 203 b; su questa lettera cf. Aristox., *l. c.*, *infra*, nota 115; cf. anche Lucianus, *Iudic. voc.*, dedicato alla contesa tra le lettere *ς* e *τ* davanti alla corte delle 7 vocali.

musicisti evitavano questa lettera nelle loro composizioni in quando *σκληρόστομον*⁴⁸; le consonanti doppie ζ, ξ, ψ, erano invece considerate migliori delle altre semivocali (tale è la denominazione ad esse attribuita in molti testi), poiché esse richiedevano più energia nella pronuncia ed avevano una durata maggiore; tra esse, la più gradevole è la ζ, poiché *ἡσυχῆ τῶ πνεύματι δασύνεται*⁴⁹. Anche le consonanti vere e proprie venivano gerarchizzate in relazione alla pronuncia, e precisamente in relazione alla maggiore o maggiore asperità (*τὸ δασύ; τὸ ψιλόν*)⁵⁰, e di queste dottrine troviamo ampi stralci nel trattato poetico di Filodemo di Gadara.

Dionigi è esplicito nel costruire la tassonomia delle vocali in relazione al grado di apertura della bocca e di arrotondamento delle labbra⁵¹, oltre che all'intensità e alla direzione del soffio prodotto dalla trachea-arteria: di migliore effetto risultano le vocali lunghe, che hanno un impatto prolungato e carezzevole sull'udito dell'ascoltatore. Più specificamente, la loro lunghezza ed il loro timbro sono studiati in relazione alle modalità articolatorie, ad esempio α, la lettera più eufonica tra le vocali lunghe, viene pronunciata con la bocca molto aperta ed un'emissione di fiato che colpisce energicamente il palato, mentre per η, che la segue a ruota nella tassonomia eufonica, l'apertura è minore e l'impatto espiratorio avviene in posizione più arretrata, alla radice della lingua⁵². Il suono della vocale ω era considerato superiore a quello della υ, in quanto nel pronunciare il primo la bocca si arrotonda, le labbra si contraggono, il fiato emesso si schiaccia sul bordo della bocca, nel pronunciare il secondo il suono sembra soffrire uno strangolamento; una collocazione ancor più bassa è assegnata in questa scala eufonica allo ι, perché l'emissione del fiato non colpisce neppure le labbra, ma i denti, e la bocca si schiude appena, sicché la labbra non possono produrre un suono chiaro (*οὐκ ἐπιλαμπρούντων τῶν χειλῶν τὸν ἦχον*)⁵³.

Come si osservava il meccanismo di produzione della voce, per migliorarne la qualità, il tono, la chiarezza, il volume, così se ne analizzavano le imperfezioni, per comprenderne le cause e rimuoverle⁵⁴, individuando la loro genesi naturale o le circostanze che ne determinavano l'insorgenza⁵⁵. I difetti di pronuncia erano ampiamente studiati e anche certe deviazioni, che poi assunsero connotazioni grammaticali, ricevevano attenzione sotto questo profilo. Strabone, ad esempio, nel definire il *vitium* del barbarismo, affermava che, in origine, il termine

⁴⁷Cic., *Or.* 161; cf. anche il libro che, secondo Quintiliano (I 7, 23), Valerio Messalla avrebbe scritto su questa lettera.

⁴⁸Aristox., fr. 87 Wehrli = Athen. XI 467a.

⁴⁹D.H., *Comp.* 14, 21 - VI 55, 5-10 Usener-Radermacher = 107, 16-108, 3 Aujac-Lebel.

⁵⁰D.H., *Comp.* 14, 22-27 = VI 55, 11 - 57, 8 Usener-Radermacher = 108, 5 - 110, 2 Aujac-Lebel.

⁵¹D.H., *Comp.* 14, 9-13 = VI 51, 7 - 52, 13 Usener-Radermacher = 104, 7-105, 9 Aujac-Lebel.

⁵²D.H., *Comp.* 14, 11 = VI 51, 16 ss. Usener-Radermacher = 104, 16ss. Aujac-Lebel.

⁵³D.H., *Comp.* 14, 13 = 52. 9-13 Usener-Radermacher = 105, 3-6 Aujac-Lebel. Questa vocale era così poco gradita che (lo sappiamo dal Socrate del *Cratilo*) taluni, per ottenere un effetto migliore sugli ascoltatori, la pronunciavano come un εἰ o anche come η (Pl., *Crat.* 426 c. 437 a; cf. Hermog., *Id.* I 125 = *Rh. Gr.* II 291, 30ss. Spengel). Poiché nel profferire suoni entrano in gioco non solo gli organi fonatori interni, ma anche i muscoli facciali, nelle ricerche sulla voce e sulla pronuncia venne presa in considerazione anche la compostezza estetica del parlante; in questa direzione va il luogo di Zenone sopra citato (*supra*, nota 36).

⁵⁴Ps.-Arist., *Pr.* XI 30, 902 b 30, 16-29.

⁵⁵Ps.-Arist., *Pr.* XI 35s., 903 b 1-12.

βαρβαρισμός veniva applicato ἐπὶ τῶν δυσεκφόρως καὶ σκληρῶς καὶ τραχέως λαλούντων e a τῶν ταχυστομούντων⁵⁶: esso dunque faceva riferimento esclusivamente al profilo fonatorio-articolatorio. Queste problematiche, approfondite certo in cerchie di specialisti, non rimanevano ivi confinate; esse godevano di una circolazione più ampia, ed attiravano l'interesse, o almeno la curiosità, anche della gente comune; di questa diffusione è teste una derisoria battuta che, nelle *Nuvole*, Socrate lascia cadere, in una sorta di commento a mezza voce, ai danni di Fidippide⁵⁷: questi, nell'ingiuriarlo, aveva pronunciato εἰ κρέμαιο (se ti appendi) con le labbra aperte: ed è tale provinciale leziosità che il maestro, strizzando l'occhio al pubblico, mette alla berlina⁵⁸.

I *Problemi* ps.-aristotelici si interrogano di frequente sulle cause di alcuni di questi vicia, sulla loro origine fisiologica e sull'impatto psicologico. Perché -ci si chiede- i balbuzienti sono melanconici? Forse perché la melanconia nasce dall'accavallarsi delle immagini, dall'urgenza di tener dietro ad esse rapidamente, senza riuscirci, a causa dell'inadeguatezza della voce? La ragione, ci spiega il *Problema* 34 dell'XI libro, risiede nel fatto che, in generale, l'impulso a parlare precede la capacità di farlo, e la mente segue l'immagine troppo rapidamente. Questa discrasia si accentua nei balbuzienti (τραυλοῖ); i loro organi infatti reagiscono con lentezza, e noi ne abbiamo testimonianza nel comportamento degli ubriachi, che seguono la loro immaginazione e non la loro intelligenza⁵⁹, e la cui voce si spezza, forse anche perché il loro stomaco è troppo pieno; ed infatti gli attori e i coreuti non eseguono mai i loro esercizi dopo la colazione, ma a digiuno⁶⁰; inversamente, l'individuo naturalmente ισχνόφωνος, poiché il suo difetto si collega ad un eccesso di freddezza naturale negli organi della fonazione, diviene più spedito se ha bevuto⁶¹. Erano anche di questo tipo le conoscenze empiriche che dovevano governare l'uso della voce da parte dell'attore; era questo quanto gli attori apprendevano nel corso della loro formazione⁶²; era a questo scopo che essi si sottoponevano ad esercizi faticosi e,

⁵⁶Strab. XIV 2, 28.

⁵⁷Ar., *Nu.* 870; cf. D.L. VII 20 sull'opportunità di στόμα ... μὴ διέλκειν, in quanto segno di eccessiva loquacità.

⁵⁸Sull'articolazione dei suoni nel pronunciare la parola βουλαπτεροῦν cf. Pl., *Cra.* 417e.

⁵⁹Ps.-Arist., *Pr.* XI 38, 903 b 19-26.

⁶⁰Ps.-Arist., *Pr.* XI 46, 904 b 1-6; cf. *supra*, *ll. cc.* alle note 32 s.

⁶¹Ps.-Arist., *Pr.* XI 54, 905 a 16-19.

⁶²Disponiamo di una ricca terminologia per descrivere voci sgradevoli: cf. ad es. *LSJ* su κεκλασμένως, κλαγγώδης, λαρυγγόφωνος e affini, ληκνθίζω e affini, πνευματώδης, σαθρός, φαρυγγίζειν, Arist., *audih.* 804 a 33 ss.; ps.-Arist., *Phgn. (passim)* termini quali ἀκαμπές, ἀχμηρός, βληχώδης, εὐκαμπές, κλαγγηδόν, σαθρός, ὑπόσαθρος; cf. anche σκαῖός; o. in latino, candida, torva, fusca, rava. I lessici ci hanno trasmesso cospicui elenchi di tipologie e intonazioni vocali; questa terminologia meriterebbe uno studio a sé stante nel quadro di una ricerca approfondita sul tema declamazione, poiché a mio avviso contiene molte tracce della problematica di cui ci stiamo occupando; cf. ad es. Poll. IV 114, dove il lessicografo dà un elenco di appellativi (non sempre lusinghieri) attribuiti all'attore in relazione alla qualità della sua voce (βαρύστομος, βομβών, περιβομβών, ληκνθίζων, λαρυγγίζων, φαρυγγίζων, βαρύφωνος, λεπτόφωνος, γυναικόφωνος, στρηνόφωνος); in II 111 viene elencata una serie di altre tipologie di individui definiti sulla base della vocalità (εὐφωνος, ἄφωνος, ἔμφωνος, δίφωνος, σμικρόφωνος, μεγαλόφωνος, λαμπρόφωνος, δύσφωνος, ισχνόφωνος, πολύφωνος, ἡδύφωνος, χαλκόφωνος, βαρβαρόφωνος, βαρύφωνος, ἁμόφωνος, γυναικόφωνος,

secondo Platone, umilianti⁶³. Sappiamo infatti che in Grecia, da un certa epoca in poi, operarono addirittura dei veri e propri maestri di dizione, esperti nell'impostazione della voce e nel potenziamento della sua efficacia; i *φωνασκοί*⁶⁴, che, come ci racconta ancora Quintiliano⁶⁵, esercitavano il loro mestiere, insegnando a modulare i suoni vocali e a raccordare la pronuncia alle emozioni e ai sentimenti che si intendeva esprimere⁶⁶.

Questo tipo di problematiche ci riporta dal terreno della fisiologia degli organi vocali e dei suoni a quello dell'applicazione concreta dei risultati della ricerca fisiognomica, e cioè alla conoscenza delle tipologie di voce: conoscenza che, per l'attività dell'attore, si traduceva nella conoscenza del valore semiotico delle diverse vocalità e delle differenti intonazioni.

L'espressività dell'attore

Come ogni carattere, così ogni emozione -si è visto- ha i suoi propri suoni⁶⁷; il modo di pronunciare scaturisce dagli stati d'animo, e la voce risuona secondo l'impulso che l'ha fatta vibrare. Ma gli *adfectus* possono essere veri o inventati, e la meccanica delle loro manifestazioni è ovviamente differente: *veri* (scil. *adfectus*) *naturaliter erumpunt... Contra qui effinguntur imitatione, artem habent*. Perciò chi vuole rappresentare un *adfectus* fittizio, non disponendo della spinta che proviene dai naturali moti dell'animo, dovrà ricorrere a surrogati, cercando di calarsi

σεμνόφωνος, στενόφωνος, καλλίφωνος, στρηνόφωνος). nonché di denominazioni delle relative qualità (112 s.) e tipologie di voce (117: *ὑψηλή, ὑπέρογκος, λαμπρά, πλατεία, βαρεία, λευκή, ἔκκεκαθαρμένη, ἠδέϊα, ἐπαγωγός, εὐμελής, εὐπειθής, εὐάγωγος, εὐκαμπής, εὐέλκτος, γλυκεία, λιγυρά, σαφής, διαφανής, λέαινα, φαιά, σμικρά, στενή, δυσήκοος, ἄσαφής, συγκεχυμένη, ἐκμελής, ἀμελής, ἀνάγωγος, ἀπειθής, δυσκαμκή, τραχεία, διεσπασμένη, ἀηδής, λυπερά, χαλκίζουσα, ὀξεία*).

⁶³Pl., *Ig.* II 9, 665 c.

⁶⁴Sulla pratica degli esercizi per migliorare la voce, oltre al luogo citato nella nota precedente, cf. ps.-Arist., *Pr.* XI 22, 901 a 35 - b 3; Gal., *San. tuenda* V 10 = VI 358 s. Kühn; Plu., *Glor. Ath.* 349 b, nella sua critica a certe mollezze collegate alle attività teatrali, indignato mette in contrapposizione il misero vitto delle truppe marittime ed i cibi imbanditi dai coreghi per i coreuti: «...imbandendo anguille, lattughelle, costolette di bue e midollo li nutrivano per il lungo periodo in cui erano occupati ad esercitare la voce (*φωνασκουμένους*) e a fare vita comoda».

⁶⁵Quint. XI 3, 19.

⁶⁶Essi certo insegnavano il modo di impiegare la voce in maniera ottimale, senza sforzarla e danneggiarla: tracce di questo tipo di insegnamento si trovano ad es. nella *Retorica ad Erennio* (III 21): «*Nam laeditur arteria. si. antequam voce leni permulsa est, acri clamore completur. Et intervallis longioribus uti convenit: recreatur enim spiritu vox et arteriae reticendo adquiescunt. Et in continuo clamore remittere et ad sermonem transire oportet: commutationes enim faciunt, ut nullo genere vocis effuso in omni voce integri simus. Et acutas vocis exclamationes vitare debemus: ictus enim fit et vulnus arteriae acuta atque attenuata nimis adclamazione, et qui splendor est vocis, consumitur uno clamore universus...*». L'Anonimo autore del testo conclude: «... *quae dicimus ad vocem servandam prodesse, eadem adtinent ad suavitatem pronuntiationis, ut, quod nostrae voci prosit, idem voluntati auditoris probetur*».

⁶⁷Cic., *De or.* III 54, 213 - 61, 227; analogamente, ogni emozione ha la sua particolare mimica (*corpus hominis*) e la sua particolare espressività (*vultus*).

nella giusta disposizione psicologica ed immedesimarsi nelle immagini della realtà, partecipando ad esse come se fossero vere; e la voce, che funge da intermediaria, una volta che *habitus a nostris* (scil. *animis*) *acceperit*, si materializzerà secondo la modulazione voluta dal declamante.

E' la stessa procedura che, sulla base di un'antica e consolidata dottrina dell'*ἦθος* musicale⁶⁸, Aristosseno suggeriva al cantante⁶⁹; ed infatti, a lui si appella Quintiliano per ricordarci che ... *sonus ... varie pro rerum modo adhibetur sicut in musice*⁷⁰. Il che ci richiama ancora una volta allo stretto rapporto intercorrente tra *ὑποκριτική* e *τέχνη* musicale, uso della voce da parte dell'attore ed uso della voce da parte del cantante.

Forse il punto di maggior rilievo per cogliere l'analogia dei principi disciplinari delle due arti è la dottrina della *μεταβολή*; essa si rifà alla teoria aristotelica del movimento e comprende la *γένεσις* e le sue specie; l'alterazione (*ἀλλοίωσις*) è la specie *κατὰ ποῖόν*, l'*ἀύξεισις* e la *φθίσις* ne sono la specie *κατὰ ποσόν*, la *φορά* ne è la specie *κατὰ τόπον*. In particolare, l'*ἀλλοίωσις* è la modificazione anche temporanea della disposizione del soggetto: non a caso Quintiliano prescrive, nel primo libro delle sue *Istitutiones*, cosa l'arte della *ὑποκριτική* debba attingere dalla musica, e come debba farlo; entrambe si strutturano secondo rapporti numerici *in vocibus* e *in corpore* e operano sul *flexus vocis*; attore, cantante, oratore debbono variare i toni a seconda degli argomenti. *Namque et voce et modulatione grandia elate, iucunda dulciter, moderata leniter canit totaque arte consentit cum eorum, quae dicuntur, affectibus* (24). *Atque in orando quoque intentio vocis, remissio, flexus pertinet ad movendos audientium adfectus, aliaque et conlocationis et vocis, ut eodem utar verbo, modulatione concitationem iudicis, alia misericordiam petimus, cum etiam organis quibus sermo exprimi non potest, adfici animos in diversum habitum sentiamus.*

L'individuazione delle relazioni intercorrenti tra le diverse emozioni, la tonalità di voce che ne dipende, le modalità di articolazione dei suoni⁷¹ fanno sì che ci si interroghi sul come e sul perché la voce si atteggi o si modifichi in determinate situazioni caratteriali o in determinati stati psicologici o fisiologici: così, ad esempio, la voce del *μεγαλόψυχος* è profonda, il suo parlare fermo: infatti una voce alta e veloce sarebbe segno di irascibilità e impazienza⁷² mentre la voce limpida e chiara denota un uomo diligente, amante della pace. Il VI carattere di Teofrasto descrive la voce dell'uomo di *ἀπόνοια*, l'individuo privo di capacità di riflessione, come alta e rauca⁷³. E ancora, gli uomini diventano nervosi quando sono oppressi da sentimenti di vergogna, e il conseguente senso di debolezza, così come l'opposto senso del potere, incide sul calore corporeo e modifica lo spessore dell'aria emessa nella pronunzia⁷⁴.

E perché la voce trema se una persona è ansiosa o in preda al timore? Perché un soggetto ansioso parla con la voce bassa, ma se è spaventato emette una voce acuta? L'ira, la

⁶⁸Cf. ad. es. Eraclide Pontico in Phld., *Mus.* IV coll. XXIII 30 - XXIV 5 Neubecker.

⁶⁹Cf. Arist. Quint., I 9, *Mus.* pp. 20 s. Winnington-Ingram.

⁷⁰Quint. I 10, 23.

⁷¹Ps.-Arist., *Pr.* XI 31 s., 902 b 30 - 903 a 6.

⁷²Arist., *EN* IV 8, 1125 a 12; da notare che anche in questo contesto Aristotele prende in considerazione solo la voce ed il movimento, non l'espressione del volto; non vi è dubbio che il modello espressivo che ha in mente sia quello dell'attore drammatico.

⁷³Thph., *Char.* 6, 7: *παρεργουσία*; ma l'autenticità di questo periodo è dubbia.

⁷⁴Arist., *l. c. supra*, nota 71; cf. anche ps.-Arist., *Pr.* XI 53, 905 a 5-15.

compassione, la paura, l'energia, la gioia, l'avvilimento si esprimono attraverso differenti vocalità⁷⁵. Tutte queste emozioni producono differenti intonazioni (*omnes voces*) sicché corde vocali, quando sono *a motu animi quoque pulsae*, risuonano *ut nervi in fidibus*. *Nam voces ut chordae sunt intentae, quae ad quemque tactum respondeant, acuta gravis, cita tarda, magna parva*.

Saranno dunque queste le tipologie di voce da impiegare per interpretare dei personaggi che l'autore ha caratterizzato mediante siffatti tratti temperamentalmente.

L'anonimo commentatore di Aristotele *Rhet.* III 1, 1403 b 18 ss. raccomandava di usare un tono di voce alto nell'impersonare una donna o un dolente, una voce profonda nel recitare la parte di un eroe ed una voce aspra e forte per un uomo irato. Analogamente, Cicerone prescriveva che chi dovesse declamare scene in cui bisognava manifestare la propria ira *aliud ... vocis genus sibi sumat*⁷⁶, *acutum, incitatum, crebro incidens*; la compassione ed il dolore andavano espressi invece attraverso una voce morbida, piena, spezzata, ed una tonalità flebile; la paura richiedeva un genere di voce *demissum et haesitans et abiectum*, la violenza si manifestava mediante una vocalità tesa, impetuosa, incalzante. E ancora, il tono di voce che deve adottare l'attore che intende comunicare al pubblico la *voluptas* che lo avvolge non può che essere disteso, dolce, tenero, lieto e tranquillo. Lo scoraggiamento invece trova la sua giusta espressione piegando la voce a una tonalità cupa, senza per che questo divenga lacrimevole, soffocata, uniforme. All'interno di ognuna di queste vocalità fondamentali è poi possibile modulare diversi gradi di intensità e diverse sfumature, a partire da un punto centrale⁷⁷, un giusto mezzo, per dirla nel più puro stile peripatetico: *quas tamen inter omnis est suo quoque in genere medioeris*. Da questa modulazione centrale, per scostamento in basso o in alto dal punto di equilibrio, derivano gli altri possibili toni: il dolce e l'aspro, il pizzicato ed il legato, il tenuto e lo staccato, il tono smorzato e quello scattante, il *crescendo* ed il *diminuendo*; tutte queste tonalità vocali, governate da una specifica *τέχνη*⁷⁸, sono a disposizione di chi declama, così come la tavolozza dei colori è a disposizione del pittore, perché possa introdurre nel suo dipinto le più raffinate sfumature⁷⁹. Esse andranno a volta a volta prescelte per recitare una data scena o una data battuta. Gli esempi che Cicerone cita per illustrare questa tesi sono tutti attinti a testi di genere drammatico: proprio come doveva fare la sua fonte greca, certamente un trattato sulla *ὑπόκρισις* di ambito peripatetico⁸⁰.

⁷⁵Cic., *De or.* III 57, 217 - 58, 219.

⁷⁶Ma il soggetto grammaticale, nel testo ciceroniano, è l'ira.

⁷⁷Anche le voci individuali, l'una differente dall'altra, presentano una loro medietà, un *quiddam medium*, da cui è possibile sportarsi verso l'alto o verso il basso: esse sono limitate nell'estensione ai due estremi, ai quali ognuno di noi perviene passando attraverso una scala di toni; è proprio l'escursione dei toni che serve a proteggere la voce, conferendole al tempo stesso gradevolezza: Cic., *De or.* III 61, 227 ss.; cf. anche *Rh. ad Her.*, l. c. *supra*, alla nota 65.

⁷⁸Cic., *De or.* III 57, 217: *nullum est enim horum generum, quod non arte ac moderatione tractetur*.

⁷⁹*Ibid.*: *Hi sunt actori, ut pictori, expositi ad variandum colores*.

⁸⁰Nel corso di questa particolare trattazione viene espressamente nominato Teofrasto (59, 221; cf. Gioia M. Rispoli, *Dal suono all'immagine. Teorica della voce e poetiche dell'eufonia*, Roma 1995, p. 129). Non ho dubbi, data l'organicità della trattazione della *ὑπόκρισις* in questo contesto, che l'intero ampio passaggio sia l'estratto di una specifica opera di fonte greca (come del resto dice lo stesso Cicerone; *ibid.*

Le fonti antiche si esprimono inoltre su una tematica più specificamente letteraria, dimostrando che, anche per questo profilo, fu oggetto di attenzione e di ricerca la relazione che sussiste tra genere letterario e voce. Diverso è infatti il tono di voce richiesto per i diversi generi letterari; è possibile cogliere una traccia della riflessione degli antichi su questo aspetto del problema già nell'accenno di Platone alla inevitabile specializzazione degli attori nei diversi generi drammatici. Indicazioni più articolate e puntuali sono contenuti nel secondo capitoletto della *τέχνη γραμματικῆ* di Dionisio Trace, dedicato alla lettura, alle sue regole e alle sue virtù, e soprattutto negli scoli al luogo. Il commentario attribuito a Melampo, ad esempio, nell'illustrare l'espressione *τῆς ὑποκρίσεως ἀρετῆν*, interpreta la virtù di cui parla Dionisio come quella del declamatore⁸¹, e la illustra mediante un ragionamento che fa riferimento all'arte teatrale. Il declamatore, sia che reciti l'invettiva di Aiace o il monologo di un contadino, farà del suo meglio per conferire ai testi, mediante la declamazione, perfezione (*ἐνάρετα*) e potenza mimetica (*ἐκ μικήσεως*): lo scolio, ampliando quanto già aveva detto Dionisio, prescrive che le gesta di un eroe vadano declamate *συντόνῳ τῇ φωνῇ καὶ μὴ ἐκλελυμένῳ*⁸², le azioni comiche, invece, *ὡς ἐν τῷ βίῳ, τούτεστι μιμουμένους γυναῖκας νέας ἢ γραιῖδας ἢ δεδοικότας ἢ ὀργιζομένους ἄνδρας*, in una parola mimando tutti quei tratti caratteriali e comportamentali che conosciamo dai personaggi di Aristofane, Menandro e dagli altri comici⁸³. Come sappiamo da altra fonte, e cioè dal *tractatus Coislinianus*, per le opere di genere comico la voce può assurgere addirittura alla dignità di specifica fonte del comico: il *tractatus*, infatti, nell'elencare tali fonti, dopo aver tracciato le due grandi partizioni del comico stesso in una tipologia generata *ἀπὸ τῆς λέξεως* ed in un'altra che scaturisce *ἀπὸ τῶν πραγμάτων*, articola il primo segmento in una serie di sotto-categorie. Così, la comicità che nasce dalla *λέξις* può essere generata secondo sette differenti modalità, rispondenti ognuna ad una figura. L'ultima tra le figure identificate come matrici del comico, detta *σχῆμα τῆς λέξεως*, evidentemente nell'accezione aristotelica di intonazione della voce, è rubricata a sua volta in due tipologie, di cui una particolarmente significativa ai fini del nostro discorso: la variazione che si produce mediante l'accorto impiego dell'intonazione vocale (*φωνῆ*)⁸⁴.

61, 228), e che quest'opera sia di ambito peripatetico, se pure non vada espressamente attribuita a Tcofrasto.

⁸¹E non come quella del poeta, come pure si potrebbe intendere.

⁸²*Comm. Melamp. s. Diom. (cod. C) in art. Dion. 2 = GG I, 3, p. 16, 21-25 Hilgard; lo schol. Marc. (VN) in art. Dion. 2 = GG I 3, p. 306, 17 ss.* precisa che una recitazione eroica non può non essere *μετὰ πολλῆς σεμνότητος καὶ ἐπηρμένης φωνῆς*; la terminologia è teofrastea per quanto attiene alla natura *βιωτικῆ* della commedia, più in generale peripatetica per l'aderenza della recitazione ai caratteri, all'età, al sesso; cf. Arist., *Rh.* II 12-17, 1388 b 31 - 1391 b 35. III 7, 1408 a 25-30.

⁸³*Comm. Mel. s. Diom. (cod. C) in art. Dion. 2 = GG I, 3, p. 16, 21-25 Hilgard; lo schol. Vat. (cod. C) in art. Dion. 2 = GG I 3, p. 173, 1 s.* Hilgard precisa che se il personaggio da rappresentare è un vecchio, l'attore assumerà la voce di un uomo avanti negli anni, se è una donna, imiterà la vocalità femminile, e via dicendo; cf. anche *schol. Marc. (VN) in art. Dion. 2 = GG I 3, pp. 306, 35 - 107, 1 Hilgard.*

⁸⁴Seguo il testo edito dal Koster (*Prolegomena de comoedia*, I 1, Groningen 1975, pp. 63-67, in part. p. 65). L'Anonimo trattatista *de comoedia* (VI) fornisce un'analogia tassonomica. Ricordiamo la preziosa indicazione di Aristotele, relativa alle figure riconoscibili come tali solo nel corso del discorso parlato, e quindi, per un testo drammatico, nel vivo della *ὑπόκρισις*, attraverso la modifica dell'intonazione della voce.

Il commentario attribuito a Melampo ci ricorda che, quando nell'antichità si dette inizio alle rappresentazioni tragiche, poiché la tragedia non può che essere recitata *ἠρωικῶς*, il primo requisito sulla base del quale vennero selezionati gli attori fu la voce; essi furono infatti scelti tra uomini *μείζωνα φωνῆν ἔχοντας* e capaci di rappresentare gli eroi *τῷ ὄγκῳ τῆς φωνῆς*⁸⁵; solo in un secondo momento si cominciò a badare all'aspetto fisico e all'abbigliamento⁸⁶. Il commentatore, nel passare in rassegna le modalità di declamazione di altri generi letterari, rilevandone la connessione con determinati stati d'animo o anche con tipici contenuti narrativi, individua poi la voce idonea ad ognuno di essi proprio sulla base degli *ἦθη* e dei *πάθη* di cui sono espressione: l'elegia va declamata *λιγυρῶς*, prescriveva Dionisio Trace, cioè *ὄξυφώνως*, spiega il commentatore; infatti il dolore (*ἡ λύπη*) *τῇ παρατροπῇ τῆς φωνῆς ἐκ τοῦ καλυθμοῦ οξύτερά τινα παρεισάγει*. La tonalità idonea alle lamentazioni (*τοὺς οἴκτους*) si esprime *ὑφειμένους καὶ γοερῶς*; il commentatore esplicita che i lamenti funebri andranno recitati *κεχλασμένη τῇ φωνῇ καὶ τρενώδει*, secondo l'insegnamento omerico⁸⁷.

Se dunque ad ogni tipologia di personaggio, ad ogni stato d'animo, ad ogni età, ad ogni circostanza corrispondono vocalità diverse, quanto detto sinora costituisce solo la premessa teorica di un'altra ricerca ancora tutta da fare: l'individuazione e l'analisi delle indicazioni che gli autori antichi hanno inserito nelle loro opere per segnalare all'attore, nel caso di testi mimetici, al declamatore, nel caso di opere diegetiche, la vocalità a cui attenersi nel pronunciare un'esclamazione, una parola, una frase, secondo quanto già faceva la fonte di Polluce (probabilmente Eratostene): il suo elenco di tipologie vocali, infatti, è in più di un caso sostanziato dalla citazione di passi in cui è il poeta stesso a segnalare la tonalità di voce richiesta all'attore in quell'opera, o anche solo in quella particolare scena⁸⁸.

A conclusione di questo discorso è doveroso porsi un'ultima domanda: quale fu il grado di naturalismo sviluppato dall'arte drammatica greca? Una ricerca così dettagliata sulla vocalità e una concezione strumentale della voce secondo le modalità sopra descritte hanno senso solo nel quadro di una *ὑπόκρισις* orientata al naturalismo⁸⁹. E' applicabile questo modello all'arte drammatica greca? Non disponiamo al momento di elementi sufficienti per formulare una risposta certa relativamente alla grande stagione del teatro greco; ma quanto dice Platone nel lungo estratto del III libro della *Repubblica*, citato all'inizio di questo discorso, mi sembra eloquente; la forte immedesimazione degli attori nella loro parte avveniva adeguandosi mimeticamente - innanzi tutto con la voce - al personaggio da rappresentare; e poiché in questo contesto Platone non accenna a modifiche degenerative dell'arte della recitazione, come altrove fa per altre arti,

⁸⁵Lo *schol. Vat. (cod. C)* in *art. Dion. 3 = GG I 3*, p. 173, 25 Hilgard, parlando della tonalità da adottare nella declamazione dell'epos, precisa che *οὐ δεῖ δὲ μαλθακῇ τῇ φωνῇ ἠρώων πράξεις προάγεσθαι*.

⁸⁶*Comm. Melamp. s. Diom. (cod. C)* in *art. Dion. 2 = GG I 3*, p. 17, 28-34 Hilgard.

⁸⁷*Comm. Melamp. s. Diom. (cod. C)* in *art. Dion. 2 = GG I 3*, p. 21, 3-29 Hilgard; cf. Hom., *Il. XXIV* 720.

⁸⁸Innumerevoli sono le didascalie vocali già nel testo di Omero; come generiche didascalie vocali si configurano anche i vv. 162 ss. dell'*Inno ad Apollo* (*πάντων δ' ἀνθρώπων φωνὰς καὶ βαμβαλιαστὴν / μμείσθαι ἴσαων' φαίη δὲ κεν αὐτὸς ἕκαστος / φθέγγεσθαι*); cf. M. Vetta, «La voce degli attori nel teatro attico», in *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica, Scritti in onore di B. Gentili*, a cura di R. Pretagostini, vol. II, Roma 1993, pp. 703-718, in part. p. 714 nota 33.

⁸⁹Che è, ovviamente, cosa diversa dal realismo.

ad esempio la poesia e la musica, è ragionevole dedurne che quello descritto nel passo citato è l'unico tipo di ὑπόκρισις di cui egli abbia conoscenza diretta o abbia mai sentito parlare. Per il IV secolo abbiamo un'indicazione non equivoca: nel III libro della *Retorica* Aristotele ci informa che, se si vuole aver successo, la recitazione deve essere dissimulata, e l'attore deve parlare in modo non artefatto, ma con tono naturale: è questo infatti che riesce credibile, e a questa modalità di impiego della voce dovette il suo successo l'attore tragico Teodoro⁹⁰; la ricerca diretta sui testi drammatici potrà probabilmente fornirci conferma più solide anche per quanto attiene al V secolo.

Gioia M. RISPOLI

Università degli Studi di Napoli Federico II
Departimento di Filologia Classica

⁹⁰Arist., *Rh.* III 2, 1404 b 18-22. Su una eventuale modifica del gusto del pubblico teatrale cf. D. Del Corso, «La voce dell'attore nel teatro greco», in *Il silenzio e la voce. Atti del seminario di antropologia letteraria*, Trento 1990, pp. 231-241.