

Lo spazio della voce: performance vocale nell'*Aiace* di Sofocle; un'analisi contestuale

Manlio Marinelli

Nel quadro della letteratura critica sulla tragedia attica e sull'attore greco esiste da decenni un certo interesse per la voce dell'attore.¹ In questo intervento vorrei circoscrivere molto la mia indagine, sia dal punto di vista del metodo sia dell'oggetto della mia osservazione. Nel primo caso intendo analizzare la voce dell'attore in quanto fenomeno culturale e, per essere più precisi, nel quadro della modalità percettiva e della teoria esecutiva che i Greci stessi testimoniano. Nel secondo caso mi occuperò di uno studio di caso specifico e determinato, cioè del lamento dell'eroe e dell'uso della

¹ Rimane importantissimo quanto osservato in Pickard-Cambridge 1996, 231 e sgg. utile e approfondita ricognizione che cita numerose e importanti fonti: 219 e sgg. si intrattiene sul rapporto tra voce e accompagnamento musicale dell'*aulos*. Meno tecnico e maggiormente divulgativo Baldry 1992, 85-86, che riporta notizie corrette ma non cita mai le sue fonti. Di Benedetto e Medda 1997, 191-92 non sembrano molto interessati ad approfondire la questione. Di particolare interesse sono il saggio di Vetta 1995, 62-65, che propone alcune suggestive ipotesi e si concentra sulle parodie aristofanesche come fonti, Stanford 1983, 23 e sgg. e Loraux 2001, 60-70 che osservano acutamente il rapporto tra voce e effetti emotivi. Di particolare interesse Crippa 2006. La studiosa pone particolare attenzione alla "voce-soffio, oggetto di studio della fonetica e della teoria psicoanalitica" (87) e propone un percorso in cui studia gli aspetti 'non scrivibili' del materiale sonoro: i 'gesti vocali' sono così osservati nel momento in cui la voce pre-articolata si relaziona con il corpo per assumere un senso pre-logico. La Crippa propone in quest'ottica una interessante lettura di Filottete vv. 202 e sgg. (cfr. 93 e sgg.). Sulle tecniche e sul training vocale cfr. Hall 2006, 296-304, da vedere, anche per gli approfondimenti bibliografici. Della stessa autrice si consideri, Hall 2002, 3-38. L'autrice enfatizza l'importanza dell'aspetto aurale sullo spettatore e in particolare della song-culture nella prospettiva greca del V secolo. Gli attori erano in grado di padroneggiare i diversi metri (7 e sgg.). Nel prosieguo del saggio troviamo argomenti analoghi al precedente contributo. Da ultimo cfr. Rodighiero 2017. Lo studioso affronta il tema da una prospettiva originale: si occupa della questione del dialetto proponendo (53), a partire da *Coefores* vv. 560 e sgg., l'ipotesi che gli attori pronunciassero i versi con delle patine dialettali al di là delle scelte morfologiche e lessicali dei poeti, e si dedica con competenza alla questione del tono, del timbro e del colore della voce degli attori (62 e sgg.). Infine propone una completa e aggiornata bibliografia sulla questione de Jong e A. Rijksbaron 2006, che presenta una serie di saggi più pertinente a questioni di narratologia, linguistica e stilistica e non legati a studi performativi o di pragmatica della voce (cfr. tra gli altri 73-93, in cui de Jong enfatizza aspetti di focalizzazione del punto di vista dei personaggi).

voce nella sequenza dell'*Aiace* di Sofocle in cui assistiamo all'ingresso in scena dell'attore che lo interpreta (vv. 332 e sgg.). Infatti avrò modo di argomentare come giusto questo segmento ci offra non pochi strumenti documentali² che ci permettono, in merito al tema che mi propongo, di precisare degli aspetti che assumono valore anche in senso più generale: in quest'ottica mi preme sottolineare subito che, in questo come in altri miei studi su temi analoghi³, il mio intento non sia tanto quello di ricostruire gli aspetti di una sorta di prima rappresentazione della tragedia, quanto quello di definire usi e convenzioni ricorrenti nella cultura materiale della civiltà teatrale greca.

Il suono della voce, così come la fonosfera in generale è, tra gli aspetti di una civiltà, uno di quelli maggiormente suscettibile di scomparsa, data la sua natura esecutiva. Maurizio Bettini ha analizzato molto a fondo il significato e la fenomenologia delle voci degli antichi⁴ evidenziando, tra l'altro, quanto sia andato perduto di quelle voci, di quella fonosfera, ridotta ad una eco letteraria, sottratta alla sua natura vocale e aurale per essere imprigionata silente nel dominio delle testimonianze scritte, per dirla con l'Artaud de *Il teatro alchimistico*, nella parola intesa come "cimitero dello spirito", priva dei tratti sovrasegmentali e performativi che ne furono elemento determinante di senso per chi ne era emittente così come per i destinatari. Eppure su quella voce esistono delle documentazioni⁵ che rivestono un duplice interesse: per un verso cercano di restituirci una descrizione ma per l'altro, ed è ciò che più è interessante, ci offrono una testimonianza dell'effetto ricettivo della *phoné*. In questa misura noi recuperiamo di essa l'effetto pragmatico, la sua modalità percettiva, il che è un risultato notevolissimo, persino più rilevante che se avessimo una registrazione della voce stessa. Cosa dice infatti all'uomo del XXI secolo un suono di duemilacinquecento anni fa? È molto più importante che sia l'uomo greco a dirci cosa

² Sul concetto di "documento teatrale", inteso come traccia della memoria sulle pratiche dell'attore, in particolare per quanto concerne il teatro antico, cfr. Marinelli 2024, 2.

³ Cfr. Marinelli 2020.

⁴ Bettini 2008.

⁵ Sulla voce dell'attore esistono varie fonti che si possono dividere per comodità sostanzialmente in due categorie: testimonianze generiche sull'educazione e sull'utilizzo di essa e testimonianze dirette su specifici episodi e messinscene. Il lettore può reperire una grande varietà per il primo tipo in Pickard-Cambridge 1996, 231-36. Sul secondo cfr. tra gli altri scolio 877b ed. Herington. (e anche scolio 877a) al *Prometeo*, scolio vv. 283, 937 ai *Persiani*, scolio ad *Agamennone*, 22b, scolio ad Euripide, *Oreste*, 168, scolio ad Aristofane, *Uccelli*, 227c, Aristofane, *Pace*, 804-809, scolio a Euripide, *Ecuba*, 808 ed. Schwarz. Cfr. le analisi di Nünlist 2009, 350 e sgg.

riceve al momento in cui i suoi sensi, le sue *aistheseis*, sono colpiti dal lavoro vocale dell'attore.

Partiamo dunque dal momento dell'*Aiace* sofocleo di cui intendo parlare, cioè la parte che comincia con il v. 351. Dopo l'uscita di Atena e Odisseo, abbiamo la parodo del coro e l'ingresso di Tecmessa. La donna racconta al coro della follia di Aiace: un fatto la cui descrizione sfugge alle parole (λόγον ἄρρητον). Il segmento che mi interessa analizzare è l'ingresso in scena di Aiace, in cui per l'appunto l'elemento determinante di presentazione del personaggio è la vocalità, non le parole che l'attore pronuncia ma il suo lavoro vocale su una voce prearticolata, che descrive, vedremo, la follia e l'espropriazione del sé al di là del piano del contenuto. Dallo spazio interno il pubblico e gli attori in scena sentono i lamenti dell'eroe (vv. 333, 336, 339), inseriti come di consuetudine dal poeta nel testo e intervallati con una corrispondenza precisa ogni tre versi: brevi interiezioni e invocazioni (ὦ μοί μοι per due volte, 333 e 336, ὦ παλὶ παλὶ 339) la cui importanza, vedremo ora, risiede nell'esecuzione. Questo ritrovato accende ulteriormente l'attesa del pubblico soprattutto per la modalità scenica con la quale viene eseguito dall'attore. Si tratta di un segmento in cui è protagonista uno spazio momentaneamente recluso alla vista, in attesa di essere rivelato⁶, in cui di conseguenza gli aspetti auditivi rivestono

⁶ Lo spazio viene rivelato al v. 349, per mezzo dell'*ekkyklema*, come chiarisce lo scolio «[...] ἐνταῦθα ἐκκύκλημα τι γίγνεται, ἵνα φανῆ ἐν μέσοις ὁ Αἴας ποιμνίους· εἰς ἔκπληξιν γὰρ φέρει καὶ ταῦτα τὸν θεατὴν, τὰ ἐν τῇ ὄψει περιπαθέστερα. δείκνυται δὲ ξιφῆρες, ἡματωμένος, μεταξύ τῶν ποιμνίων καθήμενος», «Qui c'è un *ekkyklema*, in modo che appaia Aiace nel mezzo delle pecore. Queste cose colpiscono lo spettatore, quelle più ricche di emozioni suscitate nello spettacolo. Si mostra lui armato di spada, insanguinato, che siede in mezzo agli armenti». Favorevoli all'*ekkykema* in questa scena Pöhlmann 1986, 28 (in verità suppone un *ekkyklema*, per ciascuna delle porte della *skené* che ipotizza), Ley 1988 92, Jebb 1907, 62, 96, Monaco 1986, 11, Pintacuda 1988, 88, Finglass 2011, 241, Kamerbeek 1963, 83, Reinhardt 1989 29, Seale 1982, 19, Ringer 1998, 39, ma forse il giudizio più famoso è quello di Tycho von Wilamowitz, von Wilamowitz 1917, 54 e sgg. per il seguito che ha avuto e per le riflessioni sulle implicazioni drammaturgiche insite nell'uso della macchina. *Contra* Stelluto 1990, 43 e sgg. che sostiene «che il meccanismo comprometterebbe la verosimiglianza della rappresentazione» e che lo scoliaste potrebbe avere usato il termine nel senso di “rivelazione” o potrebbe essere stato influenzato dall'uso ellenistico e Polacco 1990, 89, che si esprime recisamente contro, sulla base del fatto che tale uso sarebbe apparso ridicolo al pubblico del tempo. In realtà la convenzione legata a tale macchina è ampiamente probabile e documentata: lo studioso la esclude con tanto vigore perché l'ipotesi del suo impiego metterebbe in crisi la ricostruzione scenica che lui propone. Contraria anche Bertolaso 2010, 84 che, in accordo con Stelluto 1990 e Medda 1997, 37, è incline a credere che lo scolio si riferisca ad un uso ellenistico e che il testo non giustificerebbe l'ipotesi dell'impiego del macchinario. Tuttavia a p. 85 mi sembra che la studiosa sia in difficoltà nello spiegare come gli spettatori

un ruolo determinante: qui si concentra tutta l'attenzione dello spettatore.⁷ Lo scolio al v. 332⁸ propone delle annotazioni molto interessanti. Il coro è spaventato dal racconto di Tecmessa e la sua inquietudine è acuita dal lamento successivo. Dice lo scoliasta:

Καὶ γὰρ δεῖ τὸν ὑποκρινόμενον τὸ τοῦ Αἴαντος πρόσωπον ἀπηνεστέρω χρήσασθαι τῷ φθέγματι, καὶ κυνικώτερον βαύζειν.⁹

Abbiamo qui una precisa descrizione della qualità della voce dell'attore che interpreta Aiace. Nel quadro della convenzionalità della tragedia attica tra V e IV secolo, l'annotazione scoliastica suona come un'osservazione di un uso recitativo, di una convenzione particolare rispetto alla voce dell'attore.¹⁰ L'attore che esegue i lamenti deve servirsi di una voce molto cupa e sorda, questa è la connotazione di ἀπηνήξ riferito ai suoni, che però vuol dire anche feroce, significato in genere legato a persone o cose ma qui riferito alla voce di Aiace, con evidente nesso metonimico tra causa (la ferocia di Aiace) ed effetto. A conferma di ciò c'è il riferimento linguistico di βαύζω: il verbo, usato nel testo da Tecmessa e chiarito qui dallo scoliaste,

riuscissero a vedere Aiace nella lunga scena di interno, in quanto l'ipotesi della rimozione quasi completa della σκηνή non è assurda ma è priva di riscontri documentali (al contrario di quella della macchina girevole), se si eccettuano le notazioni testuali: ma il testo letterario non contiene, in assenza di riscontri esterni, la propria messinscena. Dissente anche Di Benedetto 1983, 40 e 63-64, con argomenti sviluppati in vari contributi, cfr. Di Benedetto e Medda, 1997, 23.

⁷ Sull'uso e sul significato drammaturgico delle scene retrostanti e antistanti alla *skené* e dello spazio esterno alla visione diretta del pubblico cfr. K. Joerden, 1971, che studia la relazione tra quanto avviene in palcoscenico e l'azione scenica reclusa all'apparato scenografico (su *Aiace*, 381). Una panoramica globale in Di Benedetto e Medda, 1997 34-78.

⁸ Nel lavoro di analisi della cultura materiale dello spettacolo tragico gli scoli vanno sempre valutati con attenzione. Per quello che riguarda la mia posizione in ordine al grado di affidabilità degli scoli per lo studio delle convenzioni teatrali della performance tragica cfr. Marinelli 2020, in particolare 46-49. Tutti gli scoli di Sofocle sono citati dall'edizione di Papageorgius 1858.

⁹ 'E l'attore che interpreta la parte di Aiace bisogna che usasse una voce del tutto cupa, e invocasse con alti lamenti in modo del tutto brutale'. La traduzione di questo e degli altri brani è mia, salvo diversa indicazione. Il riferimento linguistico di βαύζω, il verbo usato nel testo da Tecmessa e chiarito qui dallo scoliaste, è riferito ai guaiti del cane, ai suoi lamenti, con evidente intenzione onomatopeica, intesa a sottolineare un grido profondo (cfr. Liddell e Scott 1996 s.v). La fonte scolastica è la testimonianza di una tradizione che tiene vivo il ricordo di una voce, connotato che non stupisce in una civiltà a forte connotato di oralità: cfr. su questo le brillanti osservazioni di Vetta, 1995 62-63. Per una intelligente e informata rivalutazione delle testimonianze scoliastiche cfr. Nünlist, 2009, in particolare 338 e sgg.

¹⁰ Sul concetto di convenzione particolare cfr. De Marinis 1992, 126-131.

è riferito ai guaiti del cane, ai suoi lamenti. L'origine onomatopeica del verbo (anche i cani Greci facevano bau cfr. *Comitorum Atticorum Fragmenta* ed. Kock, 1304), usato dal personaggio già nel testo tragico, trovava corrispondenza, chiarisce il commentatore, nella performance vocale dell'attore interprete di Aiace, che usava una voce cupa e feroce e invocava con alti lamenti, con latrati canini, come è ancora più chiaro dal neutro avverbiale *κυνικώτερον* che indica la brutalità selvaggia del grido e la cui etimologia è legata, come è chiaro, alla parola cane (*κύων*): da una parte abbiamo quindi un riferimento al *tono* dello *phthegma*, dall'altro una descrizione del suo *modo* di esecuzione: ma su questa distinzione tornerò a breve. Non un lamento sommesso, ma un lamento rabbioso, canino, cupo feroce, quello che si ode giungere dal retroscena¹¹.

L'uso di riferirsi, per descrivere la *mimesis* delle voci, al mondo animale è attestato nel mondo greco¹² e non era tanto o soltanto finalizzato ad una descrizione mimetica della natura, quanto alla volontà di collocarle in una dimensione extraumana, disantropomorfizzata.¹³ La descrizione della voce mimetica attraverso un confronto con quella animale presenta una valenza importante, si tratta di un paradigma di pensiero stabile e diffuso che è importante chiarire.

Se partiamo da Alcmane si ricorderà che egli ha scoperto le parole in rapporto al canto, componendo la voce delle pernici:¹⁴ il suo coro conosce tutte le melodie degli uccelli.¹⁵ Cassandra, la profetessa, è definita rondine (Eschilo, *Agamennone*, 1050, Licofrone, *Alessandra*, 1460) lei stessa si augura il destino del melodioso usignolo (*Agamennone*, 1146) e il suo vaticinio si articola secondo il canto degli uccelli (*Agamennone* 1072 e sgg)¹⁶ e dei cani (Licofrone, *Alessandra*, 1453), Elettra (Sofocle, *Elettra*, vv 148-150) invoca, come in accordo al suo stato d'animo, il lamento dell'uccello (*Itun*), il coro dell'*Ifigenia in Tauride* euripidea paragona i suoi canti di lamentazione

¹¹ Pickard-Cambridge (1996), ha sottolineato con ricchezza di fonti la stupefacente capacità vocale degli attori greci cfr 231 e sgg.

¹² Una brillante disamina in Bettini 2008. Cfr. anche le riflessioni di Crippa 2006, 90.

¹³ Cfr. Bettini 2008, 49 e sgg. L'autore sottolinea la condanna platonica delle esibizioni di attori che imitavano voci di animali: «Durante il tempo dell'esibizione, breve o lunga che sia, l'imitatore di voci di animali [...] assume su di sé l'identità di un animale e, contestualmente, rinuncia alla sua identità di uomo», 51.

¹⁴ Cfr. fr. 39 Page 1962 (91 Calame 1983).

¹⁵ Cfr. fr. 40 Page 1962 (140 Calame 1983). Seguo l'interpretazione di Calame che ritiene, al contrario di Page, i due frammenti distinti tra loro e attribuisce il secondo al coro. Cfr. Calame 1983, 548-49.

¹⁶ Cfr. Bettini 2008, 162 e sgg.

(θρηῆνοι) a quelli dell'uccello¹⁷ (vv. 1089-1095), in *Ecuba* (v. 678) la voce della protagonista è definita attraverso il verbo λάσκω che è proprio di cani e uccelli,¹⁸ analogamente proprio in *Aiace*, nella scena in oggetto, la madre dell'eroe è assimilata ad un uccello che lamenterà la follia del figlio con uno stridulo canto di morte (vv. 630-631, ὄξυτόνους ᾠδάς θρηγήσει), ma ancora più notevole, nel contesto tragico il frammento degli *Edoni* 71 Mette (=57 Radt, *Tragicorum Graecorum fragmenta*, vol 3) di Eschilo:

[...]

Ταυρόφθογγοι δ'ὑπομυκῶνται

Ποθεν ἐξ ἀφανοῦς φοβερὸι μίμοι.¹⁹

Qui in un contesto di simulazione vocale, nell'ambito tragico di una descrizione del corteo dionisiaco, si fa riferimento alla voce dei tori, al loro mugghiare, che emerge da un recesso nascosto (ἐξ ἀφανοῦς) con effetti terrificanti. La rappresentazione delle voci animalesche, benché in un contesto diverso, ha delle analogie con la dinamica e l'effetto del nostro passo e per altro introduce, nell'ambito della performance tragica, un concetto di pragmatica spettacolare che avrà celebri sviluppi nella riflessione di Aristotele: il *phobos*. L'effetto terribile della voce dell'attore è connesso ad un'emozione che è al centro della qualità dei processi ricettivi della tragedia. L'analogia con il nostro passo è più fortemente evidenziata dal v. 322 dell'*Aiace* (ὑπεστέναζε ταῦρος ὡς μυκῶμενος, «gemeva come un toro mugghiante»), in particolare se volessimo prestare fede alla lezione *mukomenos*, riportata da diversi codici (ma non Laurenziano e Parigino). La similitudine, adoperata nel testo per descrivere la vocalità di Aiace, trova il suo correlato performativo nella fonte scoliastica, che ci restituisce il tratto non verbalizzato, l'elemento sovrasegmentale della recitazione, della voce dell'attore, l'atto fonetico in quanto suono disarticolato, ma pregno di effetti pragmatici, di conseguenze emotive nello spettatore. Aiace toro, Aiace cane è incarnato per mezzo di una voce specifica che va analizzata con attenzione. Nella fonte scoliastica sembrano potersi evidenziare due linee

¹⁷ Sui passi di *Elettra* e *Ifigenia in Tauride* e principalmente sulla relazione tra il lamento tragico e l'onomatopea cfr. Loraux 2001, 61-70.

¹⁸ Questo aspetto non era sfuggito allo scoliasta che indicava, citando Esiodo, come il verbo sia proprio degli uccelli e come sia stato il genere tragico ad assimilare la voce dell'uomo a quella di tale animale (cfr. *scholia ad Ecubam*, ad locum): cfr. anche Eschilo, *Agamemnone* 596 e Euripide, *Elettra* 1214.

¹⁹ VV 7-10 "Da qualche luogo segreto mugghiano in risposta terrificanti imitatori della voce taurina" (trad. Giorgio Colli).

di descrizione: una legata al tono della voce (cupo-grave) ed una legata invece al volume. Se intendiamo bene, la fonte ci parla di una voce che musicalmente si attesta sui registri bassi e gravi mentre adopera un volume alto: come spiegare diversamente il guaito del cane? L'effetto pragmatico che tale voce intende conseguire, è quello legato alla figura di Aiace animale e che è chiaramente espresso dal coro, elemento cerniera tra spettatori e scena.²⁰ Infatti essi introducono al pubblico Aiace, al momento in cui egli comincia a lamentarsi, enunciando il sentimento della paura, che è il processo ricettivo che consegue a questa modalità recitativa vocale:

Τέκμησσα, δεινά, παῖ Τελεύταντος, λέγεις
ἡμῖν, τὸν ἄνδρα διαπεφοιβάσθαι κακοῖς.²¹

A questo si aggiunge che Aiace è uscito fuori di sé e quanto esplicita la *mania* è proprio la dimensione extra-umana offerta prima dalla voce e poi, nella sequenza successiva, di cui non mi occupo, dalla visione dell'eroe insozzato dal sangue degli armenti.

Ma prima di tornare su questo punto in chiusura è necessario definire dettagliatamente la questione della voce dell'attore nella sua dimensione teorica, in particolare in merito al tono. La questione che ci si pone è quale fosse il grado di consapevolezza teorica degli attori in merito all'uso di essa. Per rispondere a questa domanda dobbiamo rivolgerci ad Aristotele che propone una approfondita discussione di teoria della *phoné* del performer nella *Retorica*. Il discorso sulla voce in rapporto alla *hypokrisis* si chiarisce nel III libro della *Retorica*.²² In 1403b 26 e sgg. l'autore descrive le variazioni della voce da parte del *performer* in rapporto ai *pathe* che intende suscitare:

²⁰ L'idea che il coro costituisca un elemento di legame tra quanto avviene in scena, le intenzioni del poeta-*didaskalos* e gli spettatori, sono ben argomentate, tra gli altri, da Zeitlin 1982, 186, Segal 1993, 16. In verità il concetto apparteneva già al giovane Nietzsche che, sulla scorta di Schlegel, ne *Il dramma musicale greco*, diceva: «[...] il poeta, attraverso il modo in cui il coro considera gli avvenimenti, accenna al tempo stesso al modo in cui, secondo il suo desiderio, lo spettatore dovrebbe considerarli» Nietzsche 1991, 17.

²¹ «Tecmessa, figlia di Teleuta, dici cose che per noi sono paurose, che quell'uomo a causa delle disgrazie è uscito di senno».

²² Sulla congruità dei trattati di retorica come fonte sulla recitazione degli attori (*hypokrisis*) cfr. quanto ho argomentato in Marinelli 2016, 25 e sgg. e Marinelli 2018, 363 e sgg. Quanto va cercato in Aristotele e nei trattati di retorica in generale, non è una descrizione dell'uso attoriale, quanto un discorso su principi comuni di lavoro sulla voce e sui loro esiti pragmatici. Vanno lette le pagine di Raimondo Guarino in cui si sofferma, con importanti riflessioni diacroniche, sul paradigma retorico come «persistenza delle pratiche, e il suo specifico

Questa [la recitazione, ὑπόκρισις] si trova nella voce (ἐν τῇ φωνῇ), nel modo in cui bisogna usare questa in rapporto a ciascuna emozione (πρὸς ἕκαστον πάθος), per esempio quando alta, quando media, quando bassa (πότε μεγάλη καὶ πότε μικρὰ καὶ πότε μέση), e in che modo i toni, per esempio acuto e grave e medio (πῶς τοῖς τόνοις, οἷον ὀξεῖα καὶ βαρεῖα καὶ μέση), e i ritmi in rapporto a ciascuna emozione (ῥυθμοὶς τίσι πρὸς ἕκαστον). Tre sono infatti le cose da osservare: queste sono volume, intonazione, ritmo (μέγεθος ἀρμονία ῥυθμός).

La voce è uno strumento atto a conseguire delle emozioni: ma non è al versante semantico che l'autore rivolge la propria attenzione ma a quello espressivo, alla *grana* della voce, ai suoi caratteri tecnici, ai dati della sua sonorità. Questa viene notomizzata in tre elementi, ciascuno dei quali è a sua volta declinato secondo un'ulteriore tripartizione. La voce è dotata di volume (alto, basso, medio), di intonazione (acuta, grave, media), di ritmo: abbiamo incontrato due tra questi aspetti proprio nell'analisi della voce dell'attore che interpreta Aiace. Il linguaggio adoperato dallo stagirita e la sua argomentazione presentano un connotato tecnico che va sottolineato proprio nell'ambito dell'analisi performativa degli antichi. Lo si può rimarcare proponendo una breve parentesi sull'*Ecuba* di Euripide e su una breve testimonianza scoliastica dedicata proprio all'uso della voce. Si tratta dello scolio al v. 808: Ecuba sta ordendo la sua vendetta e cerca di persuadere Agamennone ad aiutarla: «Guardami- gli dice- e esamina quali mali possiedo». Il commentatore dice:

La parola [la dice] con tono grave (βαρυτόνως), l'epirrema con tono acuto (οξύτόνως).

Il commentatore antico testimonia due differenti usi della voce, in due differenti momenti. Nella semplice recitazione di questo segmento l'attore che interpreta Ecuba adopera il tono grave, e si noterà l'uso tecnico dell'avverbio che indica la tonalità vocale con lo specifico termine tecnico (*barys* da *bareia*). Nell'epirrema, in cui prevale il canto o il recitativo, si adopererà il tono acuto e anche qui ricorre il vocabolario specifico dell'analisi vocale sistematizzato da Aristotele nel suo trattato. L'importanza di questa acutezza si comprende a pieno se consideriamo che lo scoliasta si riferisce, in merito alla voce acuta, alle parti epirrematiche di questa tragedia che è incentrata sul *threnos*: in particolare io credo alluda ai

scambio con altri saperi e forme simboliche, come fattore essenziale dell'identità dell'attore»: Guarino 2008, 74.

vv. 685 e sgg. in cui si alternano il coro, la protagonista e la serva in un *kommos* in cui si alternano recitativo e canto²³ e in cui ci si riferisce al *nomos bacchico* (βακχεῖος νόμος) collegato al compianto.²⁴ La diversità vocale corrisponde ad una diversità di gestione del gesto (cfr. scolio al v. 686) ma non mi addentro in questa, per altro importantissima, analisi per non allontanarmi troppo dai rispetti del mio intervento. Prima di tornare alla *Retorica* però voglio evidenziare come i commenti all'*Ecuba* mostrino la circolazione di una consapevolezza tecnico-teorica in chi si occupava di analisi della tragedia in quanto evento teatrale e come la questione del tono e del volume della voce fosse un aspetto formale, di poetica della recitazione, normato da precise regole e dotato di specifiche finalità ricettive sullo spettatore.

Riassumendo quanto detto dallo Stagirita e quanto osservato nella pratica scenica dallo scoliasta si desume che, variando questi aspetti, l'attore raggiunge il proprio scopo e suscita l'emozione dello spettatore prescindendo dal dato semantico, tanto è vero che, per tornare alla *Retorica*, subito dopo il passo citato, l'autore polemizza con tale potere extra-letterario che rende gli attori superiori ai poeti nel contesto di una ricezione che una volta ancora è stigmatizzata per la propria debolezza (1403b 34-35):

καθάπερ ἐκεῖ μείζον δύνανται νῦν τῶν ποιητῶν οἱ ὑποκριταί, καὶ κατὰ τοὺς πολιτικοὺς ἀγῶνας διὰ τὴν μοχθηρίαν τῶν πολιτειῶν.²⁵

In sostanza però è da osservare quanto lo Stagirita indichi la capacità insita nei tratti sovrasegmentali della voce di conseguire emozioni. In *Aiace* abbiamo visto che la paura è il correlato emotivo e l'uscita da sé e la *mania* le conseguenze della vocalità animale. Ci tornerò tra breve: ora concentriamoci sull'osservazione da «antropologo teatrale» dello Stagirita. In primo luogo va notato che l'emissione vocale è affrontata alla stregua

²³ L'attore Ecuba adopera docmi, giambi lirici e trimetri giambici, mentre chi interpreta la serva e il corifeo trimetri giambici: la vocalità trenodica corrisponde spesso a ricorrenze di alcuni metri precisi, cfr. per un'analisi metrica Matthiessen 2010, 430.

²⁴ Lesky notava acutamente come questa allusione prepari, io direi in termini performativi, alla figura di Ecuba menade nella parte finale (cfr. Lesky 1996, 500). Non ho spazio per dilungarmi su questo segmento: un'analisi approfondita mostra che ad una vocalità acuta, legata al *nomos bacchico*, corrispondeva una gestualità frenetica e di movimento, come ancora attesta lo scoliasta al v. 686 che definisce il *nomos bacchico* come *kinetikon* e *syntonon*, appunto movimentato e vigoroso.

²⁵ «Come qui gli attori hanno più potere dei poeti anche nei pubblici dibattiti [accade] a causa della debolezza delle costituzioni». Leggo *πολιτειῶν* con i codici e non *πολιτῶν*.

dello *schema* gestuale:²⁶ essa consegue specifici *pathe* sulla base del diverso volume o ritmo o del diverso tono. La voce è analizzata nella globalità dei tratti sovrasegmentali della sua articolazione; accanto al volume ed alla tonalità, si riscontra un riferimento al *rhythmos* che si mostra anello di congiunzione tra le pratiche del gesto e della voce come atti del corpo. Nei *Problemata* torna un'osservazione accostabile a questa. Parlando del recitativo,²⁷ l'autore individua la causa del loro forte connotato emotivo proprio nella varietà dei metri, cioè nella varietà dei ritmi.²⁸ La voce è analizzata come strumento espressivo, non dunque come veicolo di segni, ma come piano dell'espressione che contiene in sé il potere di suscitare emozioni: infatti, sempre nella *Rhetorica*, in 1403b, aveva inserito la *hypokrisis* all'interno della *lexis*, tuttavia ne evidenziava a più riprese l'indipendenza e lo sviluppo autonomo (1404a). Aristotele, va ricordato, stigmatizza il potere psicagogico della recitazione in 1404a 11, così come nel cap. VII (1408a) dove troviamo un passo che consente di fare una prima sintesi. Il capitolo è espressamente dedicato alla modalità di suscitare *pathe* attraverso l'enunciazione (*lexis*) e Aristotele torna sul potere delle manifestazioni performative del retore e sull'uso della voce:

L'enunciazione appropriata rende l'argomento in grado di persuadere. Infatti l'anima si convince irrazionalmente (*παραλογίζεται γὰρ ἡ ψυχὴ*) che chi parla dice il vero perché le dice con quei modi come se fossero vere così da ritenere, anche se non stanno così, che i fatti stiano così, e colui che ascolta prova sempre le stesse emozioni di chi parla secondo il modo emotivo (*συνομοιοπαθεῖ ὁ ἀκούων ἀεὶ τῷ παθητικῶς λέγοντι*) anche se non dice niente. Per ciò molti suscitano gli ascoltatori strepitando rumorosamente (*διὸ πολλοὶ καταπλήττουσι τοὺς ἀκροατὰς θορυβοῦντες*).

²⁶ Della questione degli *schemata* nel quadro della teoresi teatrologica greca mi sono occupato approfonditamente in Marinelli 2018, capitoli 3 e 6.2, 369 e sgg. Rimane fondamentale Catoni 2008, cap. III, in particolare 149-85 per il loro impiego nel teatro. Cfr. anche Marinelli 2015, sulla relazione tra *schemata* e composizione nel quadro della civiltà teatrale altamente convenzionale dei Greci.

²⁷ Sul recitativo nella performance tragica ancora utilissimo Pickard-Cambridge 1996, 216-226.

²⁸ *διὰ τὴν ἢ παρακαταλογίαν ἐν ταῖς ὁδαῖς τραγικόν; ἢ διὰ τὴν ἀνωμαλίαν; Παθητικόν γὰρ τὸ ἀνωμαλὲς καὶ ἐν μεγέθει τύχης ἢ λύπης. Τὸ δὲ ὁμαλὲς ἔλαττον γοῶδες. «Per quale motivo il recitativo nei canti è tragico? Forse per la variazione? Infatti la variazione desta il *pathos* anche nella misura della sorte o del dolore. Quanto non è variato è meno dolente». Pseudo-Aristotele, *Problemata*, XIX, 6, 918 a10.*

Il dato fonico consegue tre risultati nei fruitori (*tous akroatas*): l'*arousal* (*kataplexis*), fenomeno ricettivo basico, la compartecipazione emotiva (*synomopatheî*) e la persuasione (*peitho*).²⁹ Quest'ultima appartiene al dominio della formalizzazione avanzata dei processi ricettivi ma, nota Aristotele, la specifica capacità vocale è in grado di conseguire la persuasione sostituendo il dato della riflessione, della formulazione razionale, con quello della compartecipazione emotiva irrazionale, legata esclusivamente al mezzo esecutivo pre-semantico. Evidentemente esso richiama la problematica del piano pre-espressivo in rapporto a quello pre-interpretativo dello spettatore:³⁰ adesso mi pare più importante fermarsi al primo aspetto, quello della pre-espressività. Di fatto Aristotele individua dei concetti che sono alla base dell'oggetto di analisi «voce» e del suo concreto impiego³¹ e la considera come uno degli strumenti principali della metamorfosi mimetica. Egli ci offre una spiegazione specifica che integra e completa il discorso che offre la notazione scoliastica rispetto al segmento di Aiace. Ci mostra come la forza espressiva della voce, la sua espressività presemantica, consegua attraverso la sua declinazione dei risultati emotivi (*pathe*) come per esempio la paura di cui dicevamo, ma soprattutto metta lo spettatore in una condizione di compartecipazione emotiva totale con l'attore, con il performer.³²

²⁹ Sulla qualità dei processi ricettivi nel teatro greco cfr. Marinelli 2018, capitoli 1 e 5. Un quadro teorico di riferimento si trova in De Marinis, 1994, 31 e De Marinis 1992. La teoria semio-cognitiva che De Marinis ha avanzato nell'arco degli anni è molto feconda per quella che è la finalità del mio lavoro. Secondo lo studioso le emozioni dello spettatore «sono qualità dei processi ricettivi» (De Marinis 1994, 228). Tali emozioni si dividono in basiche (interesse, *arousal*, attenzione) e complesse (divertimento, paura, pietà): si passa dalle prime alle seconde attraverso una mediazione interpretativa, che è sempre in moto e che quindi può suscitare un'ulteriore emozione da una precedente.

³⁰ Per un quadro su questo tema nel mondo antico cfr. Marinelli 2018, 309 e sgg. Sul concetto di pre-espressività cfr. De Marinis 1994, 113, ma soprattutto Barba 1993, in particolare i capitoli II e III, che definiscono i principi transculturali che informano, nelle diverse civiltà teatrali, la presenza dell'attore, i suoi saperi diversamente codificati in tecniche e codici di recitazione; cfr. anche Savarese 1983, un vero e proprio «dizionario di antropologia teatrale» redatto da vari studiosi delle pratiche espressive, molti aspetti del quale sono ripresi in Barba e Savarese 2005 (variamente rieditato).

³¹ Le notazioni di Aristotele sulla voce rivelano un interesse per lo strumento espressivo che essa costituisce, lo strumento mimetico che presenta dei mezzi che le consentono delle modifiche, delle variazioni che sono alla base della metamorfosi mimetica, della mimesi che per l'appunto non è interpretazione ma creazione. Si confrontino le assonane e le ritornanze che una tale idea ha nella pratica e nella riflessione di un Carmelo Bene (cfr. Bene 1983, 65 e sgg.) o di un Grotowski (cfr. Grotowski 1970, 200-04).

³² Tra i modelli di analisi dell'emozione dello spettatore, in particolare in rapporto alla fruizione mimetica, si sta facendo avanti negli ultimi anni un modello che gli studiosi di

Questo concetto è esplicitato poco dopo, laddove si spiega che attraverso la rappresentazione degli stati emotivi il retore «possiede gli ascoltatori e li pone in uno stato di possessione entusiastica (ἔχη τοὺς ἀκροατὰς καὶ ποιήσῃ ἐνθουσιάζσαι, 1408b, 14)». Ad essere in quello stato sono al contempo gli ascoltatori e i retori (φθέγγονται γὰρ τὰ τοιαῦτα ἐνθουσιάζοντες, 1408b, 17): questo brano è testimonianza dell'*enthousiasmos* come forma descrittiva dello stato emotivo degli emittenti e dei riceventi con incisivi tratti psico-fisici. Non ho lo spazio per approfondire la tematica dell'*enthousiasmos* come fenomeno di relazione teatrale.³³ Quanto è opportuno rilevare è che i fenomeni legati alla vocalità hanno il potere di portare sia l'esecutore sia lo spettatore in uno stato di alterazione emotiva mutuale, in cui entrambi si trovano, per mezzo dei tratti sovrasegmentali della voce, in una condizione di compartecipazione emotiva. Per altro l'uso della voce come strumento che desta *pathe* è proprio peculiare alla recitazione dell'attore che interpreta Aiace, come suggerisce un altro scolio che concerne un altro segmento della tragedia. Aiace, dopo un lungo monologo connesso al suicidio dell'eroe, dice: "Aiace quest'ultima parola vi [agli abitanti di Atene sott.] grida (θροεῖ), il resto lo dirò laggiù agli abitanti dell'Ade" (vv. 864-865).³⁴ È questo il momento del suicidio. Lo scolio dice:

τοῦθ' ὕμῖν Αἴας, περιπαθῶς καὶ τὸ ὄνομα ἀνακαλεῖται.³⁵

Il commentatore si sofferma su una notazione recitativa molto rilevante per quanto pertiene al nostro discorso: l'attore proclama il nome Aiace in modo fortemente ricco di emozione, in modo *peripathos*, un'emozione che, come vediamo, spinge il pubblico verso la compartecipazione con le cause dell'eroe. L'urlo di Aiace, che come abbiamo visto è voce bestiale, strumento

teatro mutuano dalle neuro-scienze: si tratta della simulazione incarnata. Sulla base degli studi di Rizzolati e Gallese sui *neuron mirrors* si va costituendo l'idea che si possa dare una spiegazione chiara del funzionamento della ricezione teatrale come fenomeno fisico, in cui è misurabile la relazione tra corpo e mente. Cfr. Gallese 2007, per un veloce punto. Uno sguardo più ampio e articolato sui rapporti tra teatro e neuroscienze in Sofia 2009, Falletti e Sofia 2011, Falletti, Sofia e Jacono, e in generale tutto il numero di *Culture Teatrali* (16, 2007), consacrato a questo tema.

³³ Ma cfr. Marinelli 2018, 80-100, 131 sgg., 305, 321-322, 325, 328, 334, 337-339, 360, 419-420 che approfondisce precedenti lavori.

³⁴ Tralascio in questa sede le considerazioni sulla costruzione speculare di questi versi, in cui viene evidenziata la consapevolezza di Aiace di non appartenere più al regno degli abitanti di Atene a causa della sua sconfitta, che lo ha già trasformato in un abitante del regno dei morti: cfr. Finglass 2011, 389: «Ajax [is] seeing himself sub specie aeternitatis».

³⁵ «Questo dice a voi Aiace, proclama anche il nome in modo da suscitare l'emozione».

di disumanizzazione dell'eroe, ritorna fortemente nel momento finale in cui l'eroe urla il proprio nome trasformandolo in una invocazione ricca di *pathos*. Per attivare queste emozioni lo strumento della voce riveste un nodo del tutto centrale. Per altro questo dato amplifica il fatto che al v. 430 l'attore aveva trasformato il nome *Aias* in un lamento trenodico,³⁶ un lamento a cui sottraeva il significato: desemantizzare il nome per mezzo di un urlo animale equivale a quell'ibridazione umano-bestiale di cui dicevo poco fa.

Partendo da questi dati osservativi è interessante tornare al ruolo della voce e alla relazione tra la vocalità animale e quella umana nel segmento che sto analizzando. In termini di osservazione generale va detto che nei rapporti tra le due sfere (animale e umana) si osserva sovente una situazione di separazione, la vocalità animale è analizzata in sé, oppure gli animali sono descritti con attributi umani³⁷: Eliano³⁸ attribuisce loro capacità logiche e linguistiche, quindi “li umanizza”, anche dal punto di vista vocale. In questo frangente la situazione è invertita: in questo caso – ed è un caso in cui il testo, la lettera, cioè la testimonianza scolastica, si propone di restituirci la *phoné*, la parola detta, con tutti gli annessi semantici dei suoi tratti sovrasegmentali – è la voce dell'uomo ad essere accomunata a quella animale: nello spettacolo si accosta la sfera umana a quella bestiale de-umanizzando l'uomo, per associarlo e connotarlo secondo le caratteristiche di una bestia (il guaito profondo e selvaggio del cane), il che determina l'effetto pragmatico della voce dell'attore. Notevole in questo senso è l'uso della parola φθέγμα che, come accenna Bettini,³⁹ descrive in genere la voce umana, salvo essere qui associata a caratteristiche bestiali, il che amplifica l'aspetto *perturbante* della scena; non è un caso che la stessa radice ricorra nel frammento eschileo degli *Edoni* in unione con *tauros* (ταυρόφθογοι), condensando in un unico lemma l'ibridazione vocale sovvertitrice tra uomo e bestia, con i suoi effetti perturbanti cui accennavo. La lettura del seguente passo di Platone (*Repubblica* 396b) riveste un ruolo nodale nella comprensione degli effetti pragmatici di questa scena. L'autore sta ponendo le prescrizioni per il comportamento corretto dei guardiani della città:

³⁶ Acutamente lo scoliasta notava qui la trasformazione, nella performance vocale, del nome *Aias* in lamento trenodico (ἐπληξέε δὲ τὸ ὄνομα παρὰ τὸ αἰ αἰ τὸ θρηνητικόν, «emise il nome in un ahimé trenodico»).

³⁷ Cfr. Bettini 2008, 16-30.

³⁸ *De Natura Animalium*, 5, 51.

³⁹ Bettini 2008, 35 sgg. La parola appare indicare la voce a partire dal significato di «rumore», di «suono della voce», con riferimento particolare ai suoi valori acustici: cfr. Laspia 1996, 92, e Chantraine 1968, s.v.

E imiteranno (μιμήσονται) forse cavalli che nitriscono e tori che mugghiano (ταύρους μυκωμένους) e fiumi che scrosciano, mare che rimbomba, tuoni o tutte le altre cose analoghe?

Ma è vietato a loro essere fuori di sé (μαίνεσθαι) o rendersi uguali a quelli che sono fuori di sé (μαινομένους ἀφομοιοῦσθαι).

Imitare (*mimēsthai*) le bestie significa uscire di sé, perdere cioè la propria identità, degradarsi quindi ad una condizione bestiale. Platone parla in questo brano della *mimesis* degli attori⁴⁰ e dei poeti tragici e comici. Non mi pare casuale la coincidenza del riferimento ai tori che mugghiano (ταύρους μυκωμένους) in cui si ripropone esattamente la situazione del frammento di Eschilo (ταυρόφθογγοι δ' ὑπομυκῶνται) e del v. 322 della nostra tragedia, benché la lezione sia incerta. Non direi che Platone si riferisse soltanto agli *Edoni* eschilei: più probabilmente pensava ad un uso, alla pratica vocale degli attori e ai suoi effetti pragmatici *irrazionali*. Il riferimento alla *mania* autentica o simulata enfatizza considerevolmente l'aspetto perturbante e sovvertitore della mimesi vocale del mondo bestiale: una *mania* intesa come espropriazione di sé e uscita da sé che, abbiamo visto, è condivisa tra spettatori-ascoltatori e performer. La parola di chi è preda della *mania* rifiuta la parola umana, la parola estatica cerca la vocalità animale.⁴¹ Aiace esce ora dalla *mania* che Atena gli ha imposto (cfr. v. 59, v. 80), per ciò l'attore Aiace si serve di una vocalità disumana, selvaggia, canina. In questa luce la notizia dello scoliasta assume un ruolo tutt'altro che trascurabile nel definire il segmento performativo, ma soprattutto i contesti rilevanti alla comprensione del senso dell'ingresso di Aiace nello spettacolo ed in misura più ampia il senso e il ruolo della mimesi vocale nel codice convenzionale del contesto tragico.

Aiace guaisce dal suo luogo nascosto, misterioso, su cui si è concentrata l'attenzione del pubblico, proprio come nel frammento di Eschilo: la paura, intesa come inquietudine, è l'emozione legata a questa performance

⁴⁰ Il brano, per altro famosissimo, inizia in 394d: «indovino, disse, che tu chiedi se accettare o meno la tragedia e la commedia nella città».

⁴¹ Cfr. Bettini 2008, 163, che analizza, in questa chiave, la vocalità estatica della Cassandra eschilea in *Agamemnone*. L'uso consistente del linguaggio preverbale, dell'interiezione non semantizzata (in particolare *αἰαῖ* che Sofocle in *Aiace* ibrida, al v. 430, al nome del suo stesso protagonista) e dell'onomatopea nella tragedia, credo debba connettersi al discorso che vado articolando: mi pare faccia parte di una sorta di ricordo della voce dell'attore, della *performance* e quindi compaia nei testi consuntivamente e non preventivamente alla messa in scena. Si tratta di una materia complessa a cui vorrei dedicarmi in un prossimo contributo.

vocale, il sentimento che da essa viene mosso.⁴² Da qui l'attore, se la notizia è corretta, emette lamenti cupi, feroci e animaleschi. Questa soluzione descrive allo spettatore un Aiace non umano, per l'appunto canino: l'eroe che si è creduto cacciatore degli altri Greci, ha fatto strage di soli armenti e montoni, coperto di sangue, si trova rinchiuso, come in una trappola, nella sua tenda-*skené*: il cacciatore adesso è vittima, è bestia tra le bestie,⁴³ infatti guaisce rabbiosamente, come suggerisce nel testo Tecmessa e lo scolio ci descrive l'azione vocale proposta al pubblico dall'attore, offrendocene un'importante descrizione. Cacciatore infatti adesso è Odisseo, come si apprende nei primi versi della tragedia (l'eroe è definito θηρώμενον e κυνηγετούντα). Aiace è recluso nello spazio interno che è semantizzato come spazio della strage di greggi, spazio del trionfo della natura, secondo la lettura di Segal,⁴⁴ ma anche lo spazio dei valori eroici arcaici che Aiace incarna. La performance acustica mette in connessione il dentro, così connotato, con il fuori, lo spazio della vergogna per Aiace (cfr. vv 344-345), il *meson*. La tensione conoscitiva ed emotiva verso la *skené* sale. Il grido è violento e animale. La performance acustica si unisce al dato visivo in un crescendo emotivo che è evidentemente affine a quella semiotica delle passioni, per dirla con Greimas, definita da Aristotele.⁴⁵ In questo quadro la voce prepara la rivelazione dello spazio interno in cui la vista si unirà alla voce come strumento espressivo, al momento in cui il dentro diventerà fuori.

⁴² Cfr. vv. 139, 227, 253-254, in cui il coro introduce il concetto del proprio *phobos* riguardo gli sviluppi della vicenda di Aiace, sulla quale ha appreso solo delle voci, suggerendo, nei fatti, tale inquietudine agli spettatori. Sulla paura del coro cfr. Finglass 2011, 180 e Campbell 1881, che parla opportunamente, riguardo al concetto di *ὄκνος* di "fear that paralyzes action", 22, sottolineando l'aspetto fisiologico di tale paura. Sulla tematica dell'effetto fisico della paura presso gli spettatori greci cfr. Stanford 1983, 22 che cita opportunamente Aristotele, *Etica Nicomachea* 1128b 15. Sulla funzione metateatrale del coro, che testimonia un aspetto di consapevolezza poetica cfr. Henrichs 1996, Segal 1997, 371 e sgg.

⁴³ Di un Aiace disumanizzato da Atena e di confusione tra sfera umana e animale parla Loraux 2001, 89.

⁴⁴ Uno dei punti essenziali dell'interpretazione di Segal delle tragedie sofoclee è la contrapposizione tra natura e civilizzazione, che spesso viene riferita ad opposizioni tra personaggi e luoghi delle tragedie. Cfr. Segal 1995.

⁴⁵ In quest'ottica è interessante citare lo scolio al v. 1491 dell'*Edipo a Colono* in cui si definisce l'effetto pragmatico dell'urlo del coro all'indirizzo di Teseo: "il coro grida in modo sorprendente (θαυμασθῶς) che desta meraviglia. Infatti sollecita l'azione". L'urlo è connesso al *thauuma*: lo spettacolo acustico, ma in generale lo spettacolo tragico, è associato al concetto di meraviglia, cfr. Gorgia fr. 82 B 23 DK. Cfr. Marinelli 2018, 117 sgg., 271 sgg.

Bibliografia

- Baldry, Henry. 1992. *I Greci a teatro*. Trad. it. Herbert W. e Marjorie Belmore. Laterza.
- Barba, Eugenio. 1993. *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*. Il Mulino.
- Barba, Eugenio e Savarese, Nicola. 2005. *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*. Ubulibri.
- Bene, Carmelo. 1983. *Sono apparso alla Madonna*. Longanesi.
- Bertolaso, Daria. 2010. "L'espace dévoilé et la honte du héros. Problème de visibilité scénique dans l'Aïax de Sophocle." *Museum Helveticum* 67: 73-99.
- Bettini, Maurizio. 2008. *Voci, antropologia sonora del mondo antico*. Einaudi.
- Calame, Claude. 1983. *Alcman*. Edizioni dell'Ateneo.
- Campbell, Lewis. 1881. *Sophocles Plays and Fragments*. Oxford University Press, vol. II.
- Catoni, Maria Luisa. 2008. *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*. Bollati-Boringhieri.
- Chantraine, Pierre. 1968. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Éditions Klincksieck.
- Crippa, Sabina. 2006. "La voce quale luogo di sperimentazione del corpo nella tragedia greca." In *Il corpo teatrale tra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, a cura di Angela Andrisano. Carocci.
- de Jong, Irene J. F. de Jong, and Albert Rijksbaron. 2006. *Sophocles and the Greek Language. Aspects of Diction, Syntax, and Pragmatics*. Brill.
- De Marinis, Marco. 1992. *Semiotica del teatro*. Bompiani.
- . 1994. *Capire il teatro*. La Casa Usher.
- Di Benedetto, Vincenzo. 1983. *Sofocle*. La Nuova Italia.
- Di Benedetto, Vincenzo, e Enrico Medda. 1997. *La tragedia sulla scena*. Einaudi.
- Falletti, Clelia e Gabriele Sofia, eds. 2011. *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*. Editoria&Spettacolo.
- Falletti, Clelia, Gabriele Sofia, and Victor Jacono, eds. 2016. *Theatre and Cognitive Neuroscience*. Bloomsbury.
- Finglass P.J. 1988. *Sophocles, Aïax*. Cambridge University Press.
- Gallese, Vittorio. 2007. "Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata." *Culture Teatrali* 16: 13-37.
- Grotowski, Jerzy. 1970. *Per un teatro povero*. Bulzoni.
- Guarino, Raimondo. 2008. *Il teatro nella storia*. Laterza.
- Hall, Edith. 2002. "The Singing Actors of Antiquity". In *Greek and Roman Actors, Aspects of an Ancient Profession*, a cura di Pat Easterling e Edith Hall. Cambridge University Press.

Hall, Edith. 2006. *The theatrical cast of Athens. Interaction between Ancient Greek Drama and Society*. Oxford University Press.

Henrichs, Albert. 1996. "Dancing in Athens, dancing on Delos: some Patterns on choral Projection in Euripides." *Philologus* 140: 48-62.

Jebb, Richard. 1907 [1896] *Sophocles, The plays and fragments, vol. VII, Ajax*. Cambridge University Press.

Joerden, Klaus. 1971. "Zur Bedeutung des Außer- und Hinterszenischen." In *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, a cura di Walter Jens. Wilhelm Fink Verlag.

Kamerbeek, J. C. 1963. *The plays of Sophocles, commentaries, vol. I The Ajax*. Brill.

Laspia, Patrizia. 1996. *Omero Linguista*. Novecento.

Lesky, Albin. 1996. *La poesia tragica dei Greci*. Trad. it di Pietro Rosa. Il Mulino.

Ley, Graham. 1988. "A scenic Plot of Sophocles' Ajax, and Philoketes." *Eranos* 86: 85-115.

Liddell, Henry George e Scott, Robert. 1996. *A Greek English Lexicon*, Clarendon Press [I ed. 1843].

Loraux, Nicole. 2001. *La voce addolorata*. Einaudi.

Marinelli, Manlio. 2015. "Il codice visivo nella composizione spettacolare della tragedia ateniese." *Il castello di Elsinore* 72: 9-42

———. 2016. "Le discipline del corpo nel teatro antico: il caso di Luciano di Samosata." *Il castello di Elsinore* 74: 25-57.

———. 2018. *Aristotele teorico dello spettacolo*. Edizioni di Pagina.

———. 2020. "Un'analisi performativa della prima sequenza dell'Aiace di Sofocle." *MAIA* 72 (1): 46-62.

———. 2024. "La forma in movimento. Il corpo dell'attore nella tradizione scoliastica: una prima indagine." *Synthesis* 31 (1). <https://doi.org/10.24215/1851779Xe150>

Matthiessen, Kjeld. 2010. Euripides, *Hekabe*. Edition und Kommentar von Kjeld Matthiessen. De Gruyter.

Medda, Enrico. 1997. *Sofocle, Aiace, Elettra*. Rizzoli.

Monaco, Giusto. 1986. "La scena allargata in Sofocle." *Dioniso* 56: 5-18.

Nietzsche, Friedrich. 1991. *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci*. Trad. it. Giorgio Colli. Adelphi.

Nünlist, René. 2009. *The ancient critic at work*. Cambridge University Press.

Page, Denys L. 1962. *Poetae Melici Graeci*. Oxford University Press.

P. N. Papageorgius. 1858. *Scholia in Sophoclis Tragoedias Vetera*. Teubner.

Pickard-Cambridge, Arthur. 1996. *Le feste drammatiche ad Atene*. Trad. it Andrea Biasina. La Nuova Italia.

Pintacuda, Mario, a cura di. 1988. Sofocle, *Aiace*. Palumbo

Pöhlmann, Egert. 1986. "Bühne und Handlung im Aias des Sophocles." *Antike und Abendland* 22 (1): 20-31.

- Polacco, Luigi. 1990. "Problemi di scenografia nell'Aiace di Sofocle." *Numismatica e Antichità Classiche* 19: 77-97.
- Reinhardt, Karl. 1989. *Sofocle*. Trad. it. Maria Antonietta Forgione. Il Melangolo.
- Ringer, Mark. 1998. *Electra and the Empty Urn*. The University of North Carolina Press.
- Rodighiero, Andrea. 2017. "L'attore tragico: suoni, voci, parole." *Aevum Antiquum* N.S. 17: 49-77.
- Seale, David. 1982. *Vision and stagecraft in Sophocles*. Croom helm.
- Segal, Charles. 1993. *Euripides and the Poetics of Sorrow*. Duke University Press.
- . 1995. *Sophocles tragic worlds*, Harvard University Press.
- . 1997. *Dionisiac Poetics and Euripides' Bacchae*. Princeton University Press [I ed. 1982].
- Sofia, Gabriele, ed. 2009. *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*. Edizioni Alegre.
- Stanford, William Bedell. 1983. *Greek Tragedy and the emotions*. Routledge.
- Stelluto, Sonia. 1990. "La visualizzazione scenica dell'Aiace di Sofocle." *Civiltà classica e cristiana* 11 (1): 33-64.
- Vetta, Massimo. 1995. "La voce degli attori nel teatro attico." In *Lo spettacolo delle voci*, vol. 1, a cura di Francesco De Martino e Alan Sommerstein. Levante.
- Von Wilamowitz, Tycho. 1917. *Die dramatische Technik des Sophokles*, Weidmannsche Buchhandlung.
- Zeitlin, Froma. 1982. *Under the Sign of the Shield*. Edizioni Dell'Ateneo.