

**Francesco Puccio**

*Il comico sulla scena.*

*A proposito di una nuova traduzione delle Nuvole di Aristofane*

**Abstract**

Within the broader and well-established framework of the debate on the translation of ancient drama for the contemporary stage, and the relationship between the written and spoken word, this paper examines the recent edition of *The Clouds* by Aristophanes, edited by Leonardo Fiorentini (Rusconi, Santarcangelo di Romagna, 2024). Rather than focusing on the philological and literary aspects, thoroughly addressed by the author in the extensive introductory essay, the analysis focuses on the theatrical effectiveness of the translational choices that have been made. Through a close reading of two key passages from the play (Socrates' epiphany and the *parodos* of the Chorus), the paper aims to demonstrate how the new translation succeeds in restoring the performative dimension of the original text, preserving the linguistic complexity of Aristophanes' work while ensuring clarity and accessibility for a modern audience.

Nel più ampio e consolidato contesto del dibattito sulla traduzione del teatro antico per la scena contemporanea, del rapporto tra parola scritta e parola detta, questo contributo analizza la recente edizione delle *Nuvole* di Aristofane curata da Leonardo Fiorentini (Rusconi, Santarcangelo di Romagna 2024), concentrandosi non tanto sugli aspetti filologici e letterari, approfonditi dall'autore nell'ampio saggio introduttivo, quanto sull'efficacia scenica delle scelte traduttive adottate. Attraverso l'analisi di due passi della commedia (l'epifania di Socrate e la parodo del Coro), il testo si propone di mettere in luce come la nuova traduzione riesca a restituire la dimensione performativa del testo originario, preservando la complessità linguistica dell'opera e senza sacrificarne la chiarezza e la fruibilità per un pubblico moderno.

*1. Il teatro antico alla prova della contemporaneità: alcune riflessioni preliminari*

La ricostruzione della genesi di un allestimento teatrale e dei suoi aspetti scenici, dai gesti degli attori al linguaggio verbale adoperato<sup>1</sup>, dal montaggio delle singole sequenze all'architettura complessiva delle azioni, in mancanza di una visione diretta, può

---

<sup>1</sup> A proposito dell'uso del gesto scenico nella commedia attica, cf. LOSCALZO (2009, 34): «L'attore a teatro doveva mimare con gesti l'azione che andava descrivendo a parole, anche per rendere più comprensibile il testo pronunciato in un clima tutt'altro che tranquillo e silenzioso, in un'acustica molto disturbata. Difficile, inoltre, è pensare a una riproduzione meccanica e naturalistica della gestualità, anche perché spesso le vicende sono inserite in quadri paradossali, insoliti, fantastici, come risulta dalle ambientazioni (la Luna, il Pensatoio, il Regno dei morti) e dai personaggi (*Uccelli*, *Vespe*, *Rane*, *Nuvole*). In generale, comunque, si tratta di una recitazione in cui il movimento e il gesto dell'attore sulla scena erano altamente significativi, considerando il fatto che il volto era coperto dalla maschera e che spesso la distanza non permetteva una chiara visione». In particolare, sul potenziale comico del gesto come segno significativo nella commedia e, nello specifico, in alcuni passi delle *Nuvole*, cf. BRAVI (2020, 139-50).

legittimamente basarsi sull'analisi del testo che l'ha originata<sup>2</sup>. Studiare i copioni significa infatti riconoscere un passaggio cruciale che si situa tra la composizione della drammaturgia e la sua rappresentazione scenica<sup>3</sup>. Da questo punto di vista, pur nell'opportunità di un'inevitabile sintesi ermeneutica, emerge chiaramente una differente angolazione di analisi che può guidare lo studioso di teatro: da un lato, più legata agli aspetti storico-letterari e filologico-linguistici, quando si tratta di testi stampati; dall'altro, più focalizzata su questioni teatrali propriamente dette, quando l'attenzione si sposta sulla messa in scena di quegli stessi testi<sup>4</sup>. Se, però, a mancare sono anche i copioni, secondo l'accezione che il termine assume almeno dall'Ottocento in poi, e ci si sposta più indietro nel tempo, come accade per le opere prodotte nel teatro ateniese del V secolo a.C., anche una riflessione che intenda essere principalmente scenica non può prescindere dall'analisi testuale che, grazie ad una serie di elementi, dalle didascalie interne alla successione delle entrate e delle uscite, fino all'uso degli oggetti, rivela come esse fossero state, fin dal principio, concepite per la rappresentazione<sup>5</sup>. Ecco allora che la parola scritta viene in soccorso, e può suggerire un valido e puntuale strumento di indagine e un'opportunità di ricostruzione di quelle dinamiche che conducono alla realizzazione di uno spettacolo o al montaggio delle azioni che riguardano determinati personaggi o intrecci drammaturgici<sup>6</sup>.

Nel più ampio e composito ambito dei *reception studies*<sup>7</sup>, la questione della traduzione di un testo teatrale tragico o comico, concepito non per una semplice lettura, ma per una dinamica messa in scena, diventa pertanto essenziale, specialmente se si tiene conto dell'esistenza di uno specifico pubblico di riferimento, destinatario effettivo della rappresentazione. È ben noto, del resto, come il cosiddetto problema dell'attualità

<sup>2</sup> Per riflessioni analoghe sull'argomento, pur relative ad un altro contesto, cf. PUCCIO (2022, 2s.).

<sup>3</sup> Cf. PERRELLI (2009, 51), con riferimento a RUFFINI (2005, 268s.): «Porsi il problema del copione teatrale significa collocare la ricerca nello spazio fra il testo e la scena, il che implica di necessità l'attuazione di quella ricognizione “dietro le quinte e dietro la ribalta” che lo stesso Ruffini denuncia come poco praticata dagli spettatori e dagli studiosi. Tuttavia, solo facendo ciò, possiamo tentare di renderci conto del processo di costruzione del personaggio attorno al copione stesso e “vedere al lavoro il ruolo e la parte, il testo e la scena, il termine povero e il termine ricco” della dialettica che struttura il teatro, altrimenti pressoché impercettibile nello spettacolo realizzato».

<sup>4</sup> «Il lavoro sul palcoscenico conduce [...] a numerose modifiche del piano originale concepito a tavolino, costituisce un momento fortemente creativo, per nulla una meccanica traduzione di quanto fissato a monte» RANDI (2012, 7).

<sup>5</sup> Cf. TAPLIN (2007); BARONE, COPPOLA, SALVADORI (2016).

<sup>6</sup> Sul concetto di “parola scenica” e del tradurre per il teatro, cf.: MARZULLO (1986, 95-104); MARZULLO (1988, 79-85); NICOSIA (1991); NERGAARD (1995); DODDS – AVIROVIC (1995); TOROP (1999, 6-47); REGATTIN (2004, 156-71); WALTON (2006); LIANERI, ZAJKO (2008); CARENA (2010); ANDRISANO (2011); CONDELLO, PIERI (2011); BETTINI (2012); BERMANN – PORTER (2014); CONDELLO (2020, 13-37). Sulle questioni più specifiche di messa in scena, tra i numerosi studi, cf. DI BENEDETTO, MEDDA (1997); TAPLIN (2002).

<sup>7</sup> Sul concetto di “ricezione”, tra gli innumerevoli contributi, cf. HOLUB (1984); JAUSS (1988); BENNETT (1990); HARDWICK (2003); SPINA (2015, 53-66).

di un classico e della sua fruibilità nel mondo contemporaneo ponga alcuni quesiti, legati all'accezione della parola stessa<sup>8</sup>. La traduzione si pone, infatti, come un passaggio obbligato per un'adeguata riflessione sulla rappresentabilità di un'opera teatrale<sup>9</sup>. Eppure, essa da sola non basta a ricostruire il complesso mosaico che dà forma ad un testo classico.

Immaginare che uno spettacolo moderno, per quanto i riferimenti al contesto storico siano significativi, possa rappresentare ancora un fenomeno da inscrivere all'interno di un tessuto sociale e politico dialettico, come accadeva nell'Atene del V secolo a.C., non è verosimile. Come non tenere presente, allora, nel percorso di adattamento alla contemporaneità, da intendersi nella sua più ampia accezione, la dimensione collettiva della scena attica, espressa dallo stesso teatro di Dioniso, luogo deputato alle rappresentazioni ed elemento spaziale e simbolico che ben sintetizzava il valore del teatro come segno d'arte all'interno della *polis*<sup>10</sup>?

---

<sup>8</sup> La traduzione, infatti, «non è mai completamente impossibile o possibile, ma è il problema di un'inesauribile dialettica» MOUNIN (2006, 125), dal momento che si presenta sempre come una sfida costante tanto per il traduttore, quanto per il destinatario. «Dopo Babele comprendere è tradurre [...]. La somma degli eventi linguistici è non soltanto accresciuta ma qualificata da ogni evento nuovo. Se avvengono in sequenza temporale, due affermazioni non sono perfettamente identiche. Per quanto omologhe, interagiscono. Quando pensiamo al linguaggio, intanto l'oggetto della nostra riflessione si altera (perciò i linguaggi settoriali, i metalinguaggi possono avere un'influenza considerevole sulla vulgata). In breve: fintantoché li viviamo e li “comprendiamo” in progressione lineare, tempo e linguaggio sono intimamente correlati: si muovono e la freccia non è mai nello stesso posto» STEINER (2004, 18s.). Per una prospettiva antropologica sull'attività del tradurre, cf. BETTINI (2012).

<sup>9</sup> Nel mondo latino, dopo gli adattamenti di Livio Andronico, Nevio ed Ennio e le rielaborazioni dei testi comici di Plauto e Terenzio, il primo a porsi il problema metodologico del tradurre è Cicerone. Dopo aver dibattuto sulla legittimità di una traduzione letterale o di una resa più libera che conservi il pensiero fondante dell'opera e il suo peso, anche se non tutte le stesse parole, spiega di propendere per questa seconda prospettiva. A Cicerone non interessa tanto contare al lettore le parole (*enumerare*), quanto piuttosto restituirgliene il peso (*appendere*): *Converti enim ex Atticis duorum eloquentissimorum nobilissimas oratione inter seque contrarias, Aeschnis et Demosthenis; nec converti ut interpretes, sed ut orator; sententiis isdem et earum formis tamquam figuris, verbis ad nostram consuetudinem aptis. In quibus non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omne verbo rem vimque servavi. Non enim ea me adnumerare lectori putavi oportere, sed tamquam appendere (Opt. Gen. 5 [14])*. Per ulteriori suggestioni relative alla traduzione di testi poetici, cf. CARENA (2010). In epoca più moderna, Vittorio Alfieri, nei capitoli 23-36 della *Quarta epoca - la Virilità - della sua Vita*, affrontando la questione della ripresa dello studio della lingua greca, dei poeti e delle relative traduzioni, mostra come il duello col testo di partenza sia costante e quasi mai vincente. Nel 1793 termina la traduzione di Terenzio e dell'*Eneide* e, nel 1798, dopo aver preso in mano Omero, Esiodo, i tragici ed Aristofane, nascono alcuni suoi *Volgarizzamenti*. E proprio a proposito della traduzione di un testo teatrale come il *Filottete* sofocleo (in merito ai versi 1036-38), in cui il protagonista insulta Neottolema, il poeta scrive: «Il testo dice: “O tu fuoco, e tutto spavento, e di bindoleria pessima artificio odiosissimo, quali cose m'hai fatto, con quali mi hai ingannato?”. [...]. Per non far ridere invece di far piangere i nostri moderni lettori, ho soppresso due altri “ahi”. [...]. Bisognava serbarne per quanto si potea la forza, ma parlar italianamente e non grecamente; e soprattutto farsi intendere e non far ridere con freddure anche usate da Euripide e da Eschilo spesse volte» (in SENSI 1985, 66-70). La prospettiva che Alfieri sembra assumere è quella di una fedeltà all'originale, ma solo fino al punto in cui il sentire del pubblico moderno lo permetta.

<sup>10</sup> Sul concetto di spazio teatrale e sulla relazione tra spazio della rappresentazione e processo di messa in scena, cf. ALOI (1958); BROOK (1968); NICOLL (1971); MANCINI (1975); MANCINI (1980); CRUCIANI

Musiche, coreografie, allestimenti, divengono così elementi caratterizzanti di una dimensione performativa molto più complessa che deve tenere conto della molteplicità della trasposizione, dell'evoluzione della sensibilità e del gusto del pubblico e dell'aumento delle variabili in gioco, come il contesto di rappresentazione, laddove anche la scelta della traduzione, strumento al contempo linguistico e culturale, costituisce un requisito di riflessione imprescindibile. Ma anche nell'evoluzione dei contesti, dei luoghi, delle occasioni – tra riscritture drammaturgiche che spesso sacrificano le parti corali, poco amate dalla prassi teatrale contemporanea, o rielaborazioni di strutture sceniche, proiettate senza filtri nella storia odierna, in nome di un adattamento acritico alle esigenze delle committenze –, i testi classici resistono alle metamorfosi dei linguaggi performativi.

Il rapporto con la modernità, infatti, in un percorso dialettico di sovrapposizione di piani, non smette di rivivere nello sviluppo di talune tematiche ricorrenti nelle drammaturgie antiche: dalla lotta tra i sessi ai temi di alterità e identità, dal conflitto tra forme sociali consolidate a sistemi nuovi di gestione dello stato, dalla definizione dei concetti di regalità, incesto, segregazione, discriminazione, alle lotte di potere, fino alla rivendicazione di un dibattito sulle questioni di genere. Chiedersi oggi quanto ancora il dramma antico, con i suoi personaggi e le sue trame, le sue tecniche recitative e le sue visioni sulle modalità di messa in scena, riesca a costituire una forma di teatro rappresentabile e fruibile da un pubblico sempre più attratto da altre forme di comunicazione, ormai inevitabili nell'era della multimedialità, dell'affermazione della realtà virtuale e della diffusione dell'intelligenza artificiale, risulta una questione fondamentale non solo per gli operatori del teatro, ma anche per gli studiosi del mondo antico<sup>11</sup>.

## 2. *A proposito de Le Nuvole: la sfida della commedia antica in una nuova traduzione*

C'è un momento ne *La tempesta* di Shakespeare, nella scena seconda del terzo atto (vv. 133-41), in cui Calibano, solitamente rappresentato come un personaggio brutale e selvaggio, si rivela capace di sensibilità e immaginazione poetica: descrive l'isola come un luogo incantato, in grado di cullarlo in un sogno fatto di nuvole che si aprono in cielo per mostrare «ricchezze pronte a cadere»<sup>12</sup>.

---

(1985); WILES (1997); RHEM (2002); LONGO (2003, 5-37); SINISI, INNAMORATI (2003); GOLDHILL (2007). Per una prospettiva di lettura dello spazio della rappresentazione nel teatro greco come contenuto drammaturgico, rimando a PUCCIO (2018).

<sup>11</sup> Cf. CARLSON (1984); WALTON (1987); CASCETTA (1991); MC DONALD (1992); TAPLIN (1995, 93-120); TAPLIN (1997, 69-90); TREU (2005); TREU (2009).

<sup>12</sup> *Be not afeard; the isle is full of noises, / Sounds, and sweet airs, that give delight and hurt not. / Sometimes a thousand twangling instruments / Will hum about mine ears; and sometime voices / That, if*

Il tema centrale di questo passo è il potere dell'illusione sensoriale, ma anche della parola poetica, strumento in grado di trasfigurare la realtà. Le nuvole, in questo contesto, non sono elementi atmosferici, ma simboli di speranza e desiderio, strumenti di evasione da una condizione servile e oppressiva, e nel cielo che esiste al di là di esse, si manifesta la possibilità di un altro mondo, vagheggiato, immaginato, mai del tutto raggiungibile. È ben noto come anche Aristofane abbia fatto delle nuvole qualcosa di più che semplici fenomeni atmosferici. Fin dal principio, esse sono presentate da Socrate come divinità e maestre di fantasia, entità che «forniscono idee, capacità dialettica, di pensiero, l'arte di stupire, raggirare, colpire, contrattaccare»<sup>13</sup>.

Proprio come nella battuta di Calibano, le nuvole diventano immagini del potere creativo e manipolatorio della parola. Tuttavia, mentre per il personaggio shakespeariano il sogno che filtra attraverso le nuvole è consolazione e rifugio poetico, per il Socrate comico le nuvole sono strumenti di inganno e disorientamento, simbolo della degenerazione sofistica e della corruzione del *logos*. In entrambi i testi, però, le nuvole rappresentano una realtà ambigua, instabile, cangiante, metamorfica, che può affascinare ma anche illudere, al pari della parola. Il sogno di Calibano è tanto seducente quanto ingannevole: al risveglio, resta solo il desiderio di sognare ancora. Allo stesso modo, in Aristofane, il protagonista Strepsiade crede di poter dominare il mondo tramite il ragionamento "ingiusto", salvo poi finire per scoprire che il sapere, se usato male, può distruggere chi lo maneggia. Sia Shakespeare che Aristofane mettono in discussione la verità come qualcosa di determinato, e sempre accessibile. Nella *Tempesta*, la verità è filtrata dal sogno; nelle *Nuvole*, è deformata dal linguaggio: in entrambi i casi, le nuvole simboleggiano il potere e il pericolo dell'immaginazione fuorviante, della parola potenzialmente mistificatrice e costruttrice di inganni. Questi ammassi bianchi fatti d'aria sono certo belli, leggeri, inafferrabili, ma anche

---

*then I had waked after long sleep, / Will make me sleep again; and then, in dreaming, / The clouds methought would open, and show riches / Ready to drop upon me, that when I waked / I cried to dream again* «Non avere paura: l'isola è piena di suoni, / melodie e dolci aromi che rallegrano e non nuocciono. / A volte mille strumenti tintinnanti / ronzano intorno alle mie orecchie; e talvolta voci, / che, se mi svegliassi dopo un lungo sonno, / mi farebbero addormentare ancora; e allora, sognando, / le nubi mi paiono aprirsi e mostrare ricchezze / pronte a cadere su di me; tanto che, al risveglio, / piango per poter sognare ancora» (trad. di chi scrive). Il drammaturgo richiama nuovamente la sostanza cangiante delle nuvole anche nell'*Antonio e Cleopatra*, quando nel dialogo con Eros, nella scena quattordicesima dell'atto quarto (vv. 346s.), Antonio si esprime così: *Sometime we see a cloud's dragonish, / A vapour sometime like a bear or lion, / A towered citadel, a pendent rock, / A forked mountain, or blue promontory / With trees upon't that nod unto the world / And mock our eyes with air. [...]* «Vediamo a volte nuvole assumere la forma di un drago, / vapori a volte, come un leone, o un orso, / una rocca ben munita da torri o uno strapiombo, / una montagna che reca due cime o un promontorio azzurro / ricoperto da alberi che ondeggiano sul mondo. / Aria che si prende gioco dei nostri occhi. [...]» (trad. di chi scrive). Per le edizioni del Bardo citate, cf. LUDOVICI – MELCHIORI (1964). Sull'accostamento tra lo Strepsiade delle *Nuvole* e il Calibano de *La tempesta*, cf. DEL CORNO (2007, IXs.).

<sup>13</sup> Ar. *Nu.* 317s. (trad. FIORENTINI 2024, 35).

profondamente ambigui.

Non stupisce allora, in una commedia che della mutevolezza della parola fa il suo centro nevralgico di riflessione, quanto complessa sia la sfida del traduttore moderno, al netto del richiamo alla contestualizzazione che, senza Socrate e i sofisti legati a filo doppio alla crisi democratica ateniese dell'ultimo spicchio di V secolo, pur mantiene una sua indubbia permanenza diacronica e fruibilità performativa. E forse, tra tutte le commedie di Aristofane, quella delle *Nuvole* è proprio la più travagliata e meno risolta, nel dissidio di un artista diviso tra un passato riconoscibile e complessivamente accettabile e un presente incomprensibile. Il patrimonio linguistico adoperato da Aristofane è talmente articolato che già i grammatici alessandrini rilevavano la problematicità di riconoscere espressioni gergali e termini presenti nel lessico comico, anche perché fortemente legati alla lingua dell'Atene della seconda metà del V secolo a.C.<sup>14</sup>.

Le difficoltà presenti in un testo letterario, inoltre, appaiono tanto maggiori quanto più si accrescono le distanze cronologiche e culturali<sup>15</sup> che separano quel testo dal suo traduttore<sup>16</sup>.

Aristofane scriveva commedie destinate alla rappresentazione nel teatro ateniese di Dioniso ed è quindi inevitabile che i suoi testi presentino dei riferimenti alle strutture architettoniche e alle macchine sceniche di quell'edificio: dall'impiego del *bronteion* a quello dell'*ekkyklema*, alla macchina del volo, utilizzata anche in questo caso al momento dell'epifania di Socrate, visto il composto ἀεροβατῶν (v. 225) che «allude a movimenti nell'aria ottenibili solo con la macchina»<sup>17</sup>. Inoltre gli espedienti e i

<sup>14</sup> È il caso, ad esempio, di un passo dei *Cavalieri* in cui, per bocca del personaggio del Salsicciaio, viene rappresentato il popolo ateniese in un atteggiamento inebetito, a bocca aperta, al cospetto dell'assemblea, già oggetto di discussione tra Aristarco nella prima metà del II secolo a.C. e altri filologi (il dibattito sul significato dell'espressione è in particolare nello *Schol. vet.* 755a Jones-Wilson): «Resta a bocca aperta, come se masticasse fichi secchi» (v. 755). Il detto fa probabilmente riferimento alla pratica di masticare (o pestare con i piedi) fichi secchi per darli da mangiare alle api nella stagione invernale e, a tale proposito, cf. MOLITOR (1980, 12-14). Per discussioni sulle varie interpretazioni, cf. TAILLARDAT (1965, 264-66).

<sup>15</sup> Già agli inizi dell'Ottocento, Friedrich Schleiermacher si interrogava sulla direzione che avrebbe dovuto assumere una traduzione: se, da un lato, privilegiare una strategia "straniante", che conserva la distanza culturale e storica del testo originale e invita il lettore ad avvicinarsi a esso; oppure, dall'altro, adottare una modalità "naturalizzante", che adatta il testo alle aspettative del lettore contemporaneo, facendo sì che sia l'autore ad "avvicinarsi" al presente. Si tratta, in sostanza, di due orientamenti opposti nell'atto traduttivo: il primo tende a preservare l'alterità dell'opera, ma rischia di renderla accessibile solo a un pubblico specializzato; il secondo, invece, semplifica la fruizione, al prezzo però di una possibile perdita di fedeltà al contesto originario. Cf. SCHLEIERMACHER (1813).

<sup>16</sup> «Ci sono circostanze in cui approntare una traduzione autonoma non è solo lecito, ma anzi necessario: mi riferisco alle traduzioni di Aristofane destinate alla rappresentazione teatrale, alla fruizione da parte di un pubblico di spettatori. Esclusa la possibilità di ricorrere ad una traduzione "estraniante" (la cui intelligenza richiederebbe l'ausilio di un apparato di note esegetiche), il traduttore dovrà fare ricorso ad una traduzione autonoma "naturalizzante", che può porre problemi, per i quali non sempre è possibile trovare una soluzione soddisfacente» MASTROMARCO (1991, 110).

<sup>17</sup> FIORENTINI (2019, 65) e relativa bibliografia.

meccanismi linguistici che il poeta comico usa per provocare il riso dei suoi spettatori sono molteplici; un ruolo primario svolgono, ad esempio, l'*aprosdoketon*<sup>18</sup>, ossia l'inattesa sostituzione di un termine con un altro e la paronomasia, un bisticcio fonico che richiede, per la realizzazione del suo effetto, una sapiente recitazione degli attori.

Queste semplici notazioni e altre di carattere linguistico e lessicale – l'uso talvolta di un eloquio greco e "barbaro" al contempo; l'azione di personaggi che parlano dialetti diversi e che manifestano una divertente incomunicabilità; l'impiego di parole di nuovo conio, di termini di carattere sessuale e scatologico – ci permettono di fare una riflessione sulla complessità del linguaggio poetico e gergale di Aristofane e ci spingono ad interrogarci sulla tipologia di traduzione che può essere fatta per il teatro contemporaneo.

Siamo alle Dionisie del 423 a.C., quando Aristofane, classificatosi solo terzo, è in gara con Cratino, vincitore di quell'agone con la *Fiasca*, e con Amipsia, arrivato secondo con il *Connos*. Le Nuvole, impersonate nel Coro, rappresentano inizialmente l'illusione che ha folgorato il protagonista e poi si rivelano impietose giustiziere della sua follia, definendosi ministre dell'antica e onesta moralità in un contrasto molto forte che produce una mordace dose di ironia, il cui bersaglio privilegiato è naturalmente Socrate con tutto quello che, più o meno direttamente, rappresenta.

La buffonesca deformazione del personaggio, la giocosa inverosimiglianza degli effetti, la complessità delle trovate linguistiche sono gli aspetti fondanti di un attacco che mira alla dissacrazione delle miracolistiche credenze impostate sulle nuove, dilaganti dottrine filosofiche. La commedia si presenta, pertanto, fortemente collegata alla contemporaneità del poeta e non si sa se l'apparizione di Socrate sulla scena ateniese fosse un'invenzione di Aristofane o avesse precedenti diretti. Tutto questo, naturalmente, spinge il traduttore che debba produrre un testo finalizzato ad una rappresentazione ad analizzare il testo originario in una prospettiva diversa. Come si può conservare il valore dell'effetto comico e cosa va invece risistemato perché poco comprensibile per un pubblico moderno? E ancora, cosa rimane dell'extra-scenico e quanto di esso può valere come soltanto intra-scenico? Quali espressioni possono davvero funzionare scenicamente senza apparire ridondanti o superflue e quindi non funzionali ad un allestimento davanti a spettatori talvolta prevenuti?

La questione appare essenziale perché alla base stessa della legittimità del tradurre, specialmente se ci si pone di fronte al dilemma dell'aderenza al pensiero dell'autore, nel rispetto della sua epoca e del suo contesto, o al linguaggio prodotto, e alla necessità di un'attualizzazione che vada incontro alle esigenze di un pubblico moderno, diverso, con gusti e abitudini ormai rinnovate. Da questo punto di vista, forse,

---

<sup>18</sup> Sull'*aprosdoketon*, recentemente almeno, cf. FILIPPO (2001-2002, 59-143); NAPOLITANO (2007, 45-72).

il teatro comico, che fa anche satira di costume, obbliga ad una più attenta considerazione, viste talune superficiali rappresentazioni che, spesso, non tengono conto della natura intima del testo in nome di una non meglio definita esigenza di attualizzazione che, illudendosi di modernizzare, di fatto manomette il significato autentico della commedia stessa<sup>19</sup>.

In entrambi i casi, se cioè le commedie di Aristofane fossero saldamente ancorate alla realtà storica e politica della *polis* di V-IV sec. a.C. o se, più semplicemente, fossero il frutto mordace di una geniale fantasia poetica, solo in maniera marginale intrisa di contemporaneità, occorre usare prudenza nell'operazione di resa teatrale. La ricchezza della parola poetica, la sua polisemia e la sua difficile trasformazione in un'azione netta e definita sono alla base del processo stesso di traduzione: se una parola, infatti, può avere più di un sinonimo, per un attore l'azione da compiere deve essere sempre unica e chiara e non ammette ambiguità<sup>20</sup>.

Se accettiamo allora l'idea che un attore sia anzitutto ciò che fa e poi ciò che dice – non solo con la voce, ma con tutto il suo corpo, come la tradizione teatrale del secondo Novecento ha ormai ampiamente dimostrato, grazie anche all'affermazione dell'antropologia teatrale quale disciplina pratica e teorica per l'attore<sup>21</sup> –, allora il problema del rapporto tra parola scritta e parola detta si arricchisce di ulteriori

<sup>19</sup> «Di grande attualità è una questione che ha affaticato varie generazioni di studiosi, filologi e storici: e cioè se le commedie di Aristofane svolgessero un ruolo immediatamente politico nell'Atene contemporanea ovvero se perseguissero un fine meramente poetico, mirato al divertimento degli spettatori» MASTROMARCO (1991, 176).

<sup>20</sup> «Anche nella commedia antica il giudizio sull'eloquenza di un personaggio equivale al giudizio sul complesso delle qualità del personaggio stesso. [...] Non esiste quasi personaggio comico del quale non si metta in rilievo, almeno una volta, il modo in cui si esprime. Nella commedia – parafrasando Feuerbach – l'uomo è ciò che dice: la luce che illumina un determinato personaggio assume un colore livido o splendente a seconda delle caratteristiche delle sue parole» BETA (2004, 19).

<sup>21</sup> Si tratta, di fatto, del principio fondante di quel metodo di lavoro che l'antropologia teatrale, come è stata definita dai suoi principali teorici, ha stabilito, esplorando un nuovo percorso di ricerca nella sperimentazione delle tecniche performative. In merito ad una definizione dell'antropologia teatrale, intesa come metodologia pratica di lavoro e scienza pragmatica dell'attore, cf.: GROTOWSKI (1970); TAVIANI (1975); AA. VV. (1980); BARBA (1981); AA. VV. (1982); DE MARINIS (1983); SAVARESE (1983); AA. VV. (1984); BARBA (1985A, 369-82); BARBA (1985b); RUFFINI (1986, 4-23); RUFFINI (1988, 177-247); BARBA (1993); GIACCHÈ (2004); SAVARESE (2004); TESSARI (2004); ATTISANI (2006); ANDRISANO (2007); RUFFINI (2009); BARBA, SAVARESE (2011); SCOLARI (2011). Tale scienza del teatro ha stabilito un diverso modo di concepire, rispetto al cosiddetto teatro naturalistico, il corpo dell'attore nello spazio della scena, immaginato come uno strumento performativo in grado di produrre creatività. Così Grotowski, sul concetto del corpo "vivo" dell'attore in scena: «Bisogna rendersi conto che il nostro corpo è vita. Nel nostro corpo, intero, sono iscritte tutte le esperienze. [...] Il corpo-vita è qualcosa di tangibile. Quando a teatro si dice: cercate di ricordare un momento importante della vostra vita, e l'attore si sforza di ricostruire un ricordo, allora il corpo-vita è come in letargo, morto, benché si muova e parli. È puramente concettuale. Si torna ai ricordi ma il corpo-vita rimane nelle tenebre. Se permetterete al vostro corpo di cercare ciò che è intimo, ciò che ha compiuto, compie, desidera compiere nell'intimità, esso cerca: tocca qualcuno, trattiene il respiro, qualcosa si trattiene dentro di me, sì, in questo c'è sempre l'incontro, sempre l'Altro [...], e si manifesta qualcosa che chiamiamo impulsi» CRUCIANI – FALLETTI (1986, 322s.).

suggerzioni. L'abbattimento della barriera tra cultura "alta" e "bassa", la definizione di tecniche narrative proprie di altri linguaggi, l'uso del corpo come elemento proiettato nella quotidianità, ma al di fuori di essa, utile ad evidenziare e a sperimentare le dinamiche della realtà contemporanea, hanno tradotto una rinnovata esigenza di spettacolarità e permesso di entrare in contatto con un pubblico divenuto più aperto alle nuove sollecitazioni.

Ci sembra, pertanto, in parte discostandoci dalla considerazione che, in merito all'operazione del tradurre il teatro, propone Mounin<sup>22</sup>, che la nuova, approfondita edizione curata da Leonardo Fiorentini vada proprio in questa direzione ermeneutica: da un lato, l'acribia del filologo che dà conto di ogni scelta linguistica grazie ad un ricco e molto ben documentato commento alla traduzione, un puntuale corredo di note, un ampio saggio introduttivo, e una corposa e aggiornata bibliografia; dall'altro, la sensibilità dell'esegeta moderno che, nel confrontarsi con un testo teatrale comico, non può fare a meno di tenere conto della sua resa performativa, delle soluzioni da impiegare per gli attori che si trovino a dover recitare quelle battute, di una scena moderna e di un pubblico del XXI secolo<sup>23</sup>.

A tale riguardo, a titolo esemplificativo, per quanto non esaustivo vista l'ampiezza dei casi citabili, proviamo ad entrare nell'officina del traduttore, analizzando due passi

<sup>22</sup> «Il teatro, con la sua ricchezza di situazioni che esprimono la vita più immediata e totale di un popolo (e che presenta quelle situazioni senza il lungo commento, sostanzialmente etnografico, che è in qualsiasi romanzo), rimane a lungo la forma letteraria meno adatta alla traduzione. [...]. È inutile dire che Khlistakov [il protagonista del *Revizor* di Gogol'] è arrivato il giorno di San Basilio Egiziano, perché il pubblico occidentale ignora che quel giorno è il 19 febbraio; qui la fedeltà letteraria sarebbe la peggior infedeltà perché il lettore mancherebbe di una delle due sole indicazioni sulla stagione in cui si svolgono gli eventi, particolare utile per comprendere alcuni passaggi» MOUNIN (2006, 154s.).

<sup>23</sup> Per il ciclo di rappresentazioni classiche curate dall'INDA a Siracusa nel 1988, ad esempio, Degani traduce le *Nuvole* e, nell'illustrare il percorso intrapreso – DEGANI (1991, 127-38) –, rileva i problemi filologici e quelli divulgativi che ha dovuto affrontare. Dinanzi al traduttore si pongono anzitutto due esigenze imprescindibili: la piena recitabilità del testo e la sua fruibilità per un pubblico eterogeneo e non specializzato. A tale scopo, Degani sceglie di inserire brevi aggiunte di natura esegetica, ad esempio al v. 109: Λεωγόρας diventa «quell'ingordo di Leogora»; al v. 349, τὸν Ξενοφάντου «quel pederasta del figlio di Senofanto»; e ancora al v. 355, Κλεισθένη «quell'effeminato di Clistene». Più evidente l'intervento esplicito al v. 1220 dove il verso οὐδέποτε γε τὴν πατρίδα κατασχυνῶ diventa: «Non disonorerò mai la mia patria, il paese dei processi». Inoltre, particolare attenzione viene rivolta all'uso delle metafore, come al v. 800: κάστ' ἐκ γυναικῶν εὐπτέρων diventa «discende da donne di alto piumaggio», anziché «di alto lignaggio». Al v. 234, pur nel rispetto della massima precisione linguistica, il traduttore mantiene il significato di «crescione» per il termine κάρδαμα ma, trattandosi di una pianta assai poco nota al pubblico contemporaneo, aggiunge «la pianta del crescione». Nel rispetto dei diversi livelli linguistici ed espressivi dell'originale, mantenendo le differenze tra il linguaggio colto e forbito di Socrate e quello involuto, grossolano e pedestre di Strepsiade, le parti dialogiche sono state tradotte in prosa, quelle corali invece in novenari o settenari, sempre in corrispondenza antistrofica. Infine, un accenno ai nomi: nelle *Nuvole* non ci sono *nomina ficta*, ma nomi burleschi che si prestano a reinterpretazioni varie; e così Strepsiade, il villico che ama lesinare, grossolano e rozzo, e che invece reca con sé un nome altisonante, diventa "Sparagnippide". Tutte scelte che ci sembrano ampiamente coerenti e giustificabili nella prospettiva di una resa aderente al senso originario ma funzionale ad una rappresentazione scenica.

della commedia e a riflettere sulla metodologia delle soluzioni adottate. Il primo gruppo di versi preso in esame riguarda un momento emblematico: l'epifania di Socrate, con un primo, illuminante scambio di battute avviato con Strepsiade (vv. 222-46), resa clamorosa dal suo essere sospeso in aria su una cesta, e la paradossale peculiarità della sua attività di indagine, intorno alla quale Fiorentini fa ruotare subito una questione scenica non meno rilevante degli aspetti drammaturgici che ad essa pertengono:

A tal proposito, che Socrate appaia con la macchina del volo, sospeso in aria, mi pare una proposta ormai acquisita dalla critica (vv. 217-234) in quanto questa è una scelta drammaturgicamente motivata: la necessità di porre Socrate su un livello spaziale diverso da quello di Strepsiade si coglie dal testo e dall'*ethos* del filosofo. Ciò poteva esser realizzato semplicemente mostrando Socrate sul tetto dell'edificio scenico, ma il nuovo gusto del pubblico degli anni Venti mi sembra favorisca la comica apparizione di Socrate avvicinato quasi a una divinità, col ricorso anche a quei mezzi spettacolari come la macchina del volo che delle divinità contraddistingue l'arrivo nel teatro dell'ultima parte del V sec. a.C., almeno dalla *Medea* di Euripide (431 a.C.)<sup>24</sup>.

La situazione si presenta subito anomala, le bizzarrie parafilosofiche del personaggio lo pongono immediatamente in una luce dissacrante e grossolana accentuata dalle prime parole che egli pronuncia, quasi disarticolate e sconnesse, in realtà espressione di un abbassamento drastico della qualità della speculazione, che assume i contorni di una farsesca perdita di tempo. L'immagine di un Socrate costantemente assorto in profonde meditazioni è da ricondurre anche al livello astratto e teorico delle sue esposizioni, secondo un'idea diffusa che circolava ad Atene sul finire dell'età periclea. La sostanza dell'*incipit* socratico è che l'anima vaga per l'aria alla ricerca della verità, mentre la materia impedisce allo spirito di elevarsi. Ma Aristofane non crede a queste chiacchiere né alla legittimità della più importante delle guerre sino ad allora combattute, né loda quelli della generazione di Maratona che si erano sacrificati per difendere l'Ellade dal "barbaro persiano", e non riconosce la conformità di una democrazia di cui non vuole intendere né significati né dinamiche. La cultura che si sta formando porta l'indelebile segno della diversità e, come tale, spaventa chi resta ancorato al passato; il suo avanzare implacabile, il suo contenuto relativista e demistificante suscitano l'odio del poeta, la sua stizza violenta, il suo sorriso beffardo:

STREPSIADE Socrate! Socratuccio!  
 SOCRATE Perché mi chiami, creatura di un giorno?  
 STREPSIADE Prima di tutto, raccontami, ti prego, cosa stai facendo.  
 SOCRATE Aeroprocedo e medito intorno al sole.  
 STREPSIADE Sicché puoi guardare gli dèi dall'alto di una cesta? Non da terra

---

<sup>24</sup> FIORENTINI (2024, XVIII).

vero?

SOCRATE Mai avrei scoperto rettamente i fenomeni celesti, se non avessi sospeso la mente e il pensiero e non avessi miscelato, lui sottile, all'aria che gli è uguale. Se invece fossi stato a terra e da giù avessi osservato le cose di su, non avrei mai trovato niente; no, perché la terra trascina a forza verso di sé l'umore del pensiero. Succede la stessa cosa al crescione.

STREPSIADE Cosa vuoi dire? Il pensiero trascina l'umore verso il crescione?!  
Dài, scendi, Socratuccio, vieni da me: insegnami ciò per cui sono venuto qui.

SOCRATE E per cosa sei venuto?

STREPSIADE Voglio imparare a far discorsi: sono strattonato di qua e di là dai debiti, da creditori fuori di sé. Mi hanno pignorato la roba.

SOCRATE E come mai non ti sei reso conto che sei travolto dai debiti?

STREPSIADE Mi consuma una febbre da... cavallo: che mi divora terribilmente!  
Avanti, insegnami l'altro dei tuoi due discorsi, quello per non restituire niente. Fa' tu la parcella, giuro sugli dèi che pagherò<sup>25</sup>.

La lettura dei versi, come in altri casi, è effettuata tenendo conto della duplice prospettiva: linguistica e performativa. L'episodio in cui Strepsiade si rivolge a Socrate, sospeso nella cesta per "aeroprocedere"<sup>26</sup>, un neologismo che rende ardua una traduzione che si adatti anche al pensiero sofista, è infatti uno dei momenti più significativi della commedia, grazie al quale è possibile misurare l'equilibrio tra la precisione linguistica e le esigenze della messa in scena. L'ironia, l'assurdo e la parodia del discorso filosofico si fondono in una costruzione scenica vivacissima, che richiede alla traduzione non solo fedeltà semantica, ma anche efficacia attoriale. Il lessico impiegato è moderno ma calibrato, capace di mantenere intatto il carattere filosofico-parodico del dialogo senza cedere ad una forma di semplificazione estrema della parola.

L'uso di un'espressione come «Sicché puoi guardare gli dèi dall'alto di una cesta? Non da terra, vero?» riporta Strepsiade al piano concreto, con un linguaggio immediato e diretto, e lo sguardo rivolto al pubblico. Il riferimento all'oggetto scenico della "cesta" è fortemente visivo, e il parlare di Strepsiade essenziale e concreto: quando chiude la battuta con un bruciante «Mi hanno pignorato la roba», esprime la natura pragmatica del suo personaggio, poco incline alla teoresi e tutto concentrato, invece, sulla necessità di apprendere quello che gli occorre per servirsene alla prima occasione utile.

La rappresentazione di Socrate come pensatore "sospeso", che giustifica la sua posizione fisica con argomentazioni pseudoscientifiche, è resa con una lingua agile e sfumata, capace di restituire tanto la parodia filosofica quanto la concretezza dell'immagine scenica. La metafora dell'intelletto che si mescola all'aria, sottile allo stesso grado, e il paragone con il crescione, pianta umile e quasi ridicola sul piano

<sup>25</sup> Ar. *Nu.* 222-46 (trad. FIORENTINI 2024, 27-29).

<sup>26</sup> Il vagare per il cielo, del resto, è tipico anche dei "nuovi ditirambografi", come ci ricorda il personaggio di Cinesia negli *Uccelli*.

fonetico, sono tradotti in modo fedele ma anche vivace, con un dialogo che sembra vivere nel corpo e nella voce degli attori, nella verticalità della scena (Socrate in alto, Strepsiade in basso), nelle pause e nei tempi comici che il testo aristofaneo suggerisce.

Il secondo passo che prendiamo in esame riguarda invece la parodo (vv. 275s.), il momento cioè dell'ingresso del Coro sulla scena, una sezione sulla quale Fiorentini si pone legittimamente un dubbio di carattere scenico:

Un altro passo di difficile valutazione quanto alla realizzazione scenica è la parodo, per cui adotterei l'ipotesi di un graduale avanzamento della compagine corale, a partire da un canto retroscenico. Il dato testuale permette la visibilità del Coro da parte dei personaggi solo dopo la conclusione del canto (dal v. 323), ciò che non esclude che per un momento il pubblico avesse visto già il Coro impossessarsi dello spazio mentre i personaggi in scena sono ancora in fremente attesa di vedere la divina compagine<sup>27</sup>.

La questione sollevata da Fiorentini risulta di notevole interesse non solo sul piano strettamente linguistico, ma anche su quello performativo, dal momento che diventa funzionale per il regista che decida di allestire l'opera. Il traduttore propone un'ipotesi fondata su un progressivo avanzamento del Coro, che inizierebbe il proprio canto fuori scena, con un'esecuzione retroscenica che precederebbe l'effettiva apparizione nello spazio dell'orchestra. Tale proposta si fonda su un dato testuale rilevante: la visibilità del Coro ai personaggi in scena non avviene che al termine del canto parodico, a partire dal v. 323, come ci suggerisce lo stesso filosofo: «SOCRATE Guarda qui verso il Parnete, che già le vedo, io, scendere con calma»<sup>28</sup>. Ciò, tuttavia, non esclude, anzi, suggerisce, che il pubblico potesse già intravedere o osservare il Coro durante l'esecuzione del canto, generando un efficace scarto percettivo tra i due livelli di fruizione, quello diegetico e quello spettatoriale.

Questa soluzione scenica risulta non solo coerente con le possibilità offerte dal teatro attico del V secolo, ma anche drammaturgicamente funzionale. La scelta di mantenere il Coro invisibile ai personaggi mentre è già visibile (o udibile) al pubblico, infatti, consente ad Aristofane di sfruttare pienamente la tensione comica insita nella sospensione "mistica" del protagonista. Strepsiade, in spasmodica attesa dell'epifania delle divinità atmosferiche, si rivolge al cielo con tono oracolare e devoto, mentre il pubblico, consapevole dell'artificio teatrale e della natura grottesca delle Nuvole, coglie fin da subito la valenza parodica dell'episodio. In tal modo, il drammaturgo produce una raffinata sovrapposizione tra *pathos* e comico, amplificando l'effetto di straniamento e di ridicolizzazione delle aspirazioni intellettuali e religiose del protagonista. La parodo

<sup>27</sup> FIORENTINI (2024, XVIII).

<sup>28</sup> Ar. Nu. 323 (trad. FIORENTINI 2024, 37).

diventa dunque un momento centrale non solo dal punto di vista musicale e coreutico, ma anche per la sua funzione tematica e metateatrale, in quanto esemplifica con chiarezza la logica del rovesciamento e della dissimulazione su cui si fonda l'intera architettura dell'opera. Un esempio che, a nostro avviso, esplicita la prospettiva adottata dal traduttore moderno, non solo orientato ad una resa linguistica adeguata e aderente al testo originario, e alle questioni di natura più strettamente filologica, ma anche ad una riflessione più ampia che tenga costantemente conto, nel processo di transcodificazione, della finalità scenica dell'opera e del suo destinatario ultimo: lo spettatore contemporaneo.

In sintonia con il registro della commedia antica, dunque, ci sembra che la nuova traduzione curata da Fiorentini non sacrifichi la fedeltà all'originale e non rinunci, al contempo, alla funzionalità teatrale, riuscendo a restituire pienamente la complessità formale e il tono ironicamente amaro dell'opera. Senza ricorrere ad arditi stravolgimenti, a forzature espressive, rende con semplicità e immediatezza la complessità semantica del linguaggio comico del poeta, consapevole del fatto che ogni operazione traduttiva destinata alla scena implica una doppia responsabilità: nei confronti dell'autore e dello spettatore di una certa epoca. La resa linguistica, sempre chiara e ritmicamente efficace, non si limita a trasportare significati, ma mira a riattivare la funzione performativa del testo originario, restituendone il carattere mimico, la comicità paradossale e l'intenzionalità satirica. Tradurre Aristofane significa, pertanto, individuare in via preliminare il tipo di pubblico a cui la commedia è destinata e rimuovere, senza alterare il significato di fondo, quelle barriere che impediscono il legame tra il dialogo e l'azione<sup>29</sup>. E crediamo che l'operazione compiuta da Fiorentini con la sua traduzione proceda appieno lungo questa strada.

---

<sup>29</sup> Cf. CHAPMAN (1983, 41-52).

*referimenti bibliografici*

AA. VV. 1980

Aa. Vv., *Jerzy Grotowski e il Teatro Laboratorium*, «Sipario» XXXV 404.

AA. VV. 1982

Aa. Vv., *Anthropologie Théâtrale*, «Bouffonneries» IV.

ALOI 1958

R. Aloi, *Architetture per lo spettacolo*, Milano.

ANDRISANO 2007

A.M. Andrisano (a cura di), *Il corpo teatrale tra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Roma.

ANDRISANO 2011

A.M. Andrisano (a cura di), *Ritmo, Parola, Immagine. Il teatro classico e la sua tradizione*, Palermo.

ATTISANI 2006

A. Attisani, *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nell'opera del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Milano.

BARONE – COPPOLA – SALVADORI 2016

C. Barone – A. Coppola – M. Salvadori (a cura di), *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniense: funzione, rappresentazione, comunicazione*, Padova.

BARBA 1981

E. Barba, *La corsa dei contrari. Antropologia teatrale*, Milano.

BARBA 1985a

E. Barba, *The dilated Body*, «New Theatre Quarterly» IV 369-82.

BARBA 1985b

E. Barba, *Al di là delle isole galleggianti*, Milano.

BARBA 1993

E. Barba, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Bologna.

BARBA – SAVARESE 2011

E. Barba – N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Bari.

BERMANN – PORTER 2014

S. Bermann – C. Porter (eds.), *A Companion to Translation Studies*, Oxford.

BENNET 1990

S. Bennet, *Theatre Audiences: a Theory of Production and Reception*, London-New York.

BETA 2004

S. Beta, *Il linguaggio nelle commedie di Aristofane. Poesia positiva e parola negativa nella commedia antica*, Roma.

BETTINI 2012

M. Bettini, *Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Torino.

BRAVI 2020

L. Bravi, *Gesti che muovono il riso nel teatro antico*, «Cahiers du Théâtre Antique» n.s. III 139-50.

BROOK 1968

P. Brook, *Il teatro e il suo spazio*, Milano.

CARENA 2010

C. Carena, *Tradurre la poesia e il testo sacro*, Milano.

CARLSON 1984

M. Carlson, *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Ithaca.

CASCETTA 1991

A. Cascetta (a cura di), *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, Milano.

CHAPMAN 1983

G. Chapman, *Aristophanes for All?*, «Acta Classica» XXVI 41-52.

CONDELLO – PIERI 2011

F. Condello – B. Pieri (a cura di), *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*, Bologna.

CONDELLO 2020

F. Condello, *Tragedia per (o contro) la scena: sparse osservazioni su traduzione, regia e 'proto-regia'*, «Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo» I 13-37.

CRUCIANI 1985

F. Cruciani, *Teatro del Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Firenze.

CRUCIANI – FALLETTI 1986

F. Cruciani – C. Falletti, *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Bologna.

DEGANI 1999

E. Degani, *Per una traduzione delle Nuvole di Aristofane*, in S. Nicosia (a cura di), *La traduzione dei testi classici. Teoria, prassi, storia*, Napoli, 127-38.

DI BENEDETTO – MEDDA 1997

V. Di Benedetto – E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino.

DEL CORNO – GUIDORIZZI 2007

D. Del Corno – G. Guidorizzi (a cura di), *Aristofane. Le Nuvole*, Milano.

DODDS – AVIROVIC 1995

J. Dodds – L. Avirovic (a cura di), *La traduzione in scena. Teatro e traduttori a confronto*, Roma.

FILIPPO 2001-2002

A. Filippo, *L'aprosdoketon in Aristofane*, «Rudiae» XIII-XIV 59-143.

FIorentINI 2019

L. Fiorentini, *Osservazioni sulla commedia attica antica*, «DeM» X 62-76.

FIorentINI 2024

L. Fiorentini (a cura di), *Aristofane. Le Nuvole*, Santarcangelo di Romagna.

GIACCHÈ 2004

P. Giacchè, *L'altra visione dell'altro. Un'equazione fra antropologia e teatro*, Napoli.

GOLDHILL 2007

S. Goldhill, *How to stage Greek Tragedy*, Chicago.

GROTOWSKI 1970,

J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma.

JAUSS 1988

H.R. Jauss, *Estetica della ricezione*, Napoli.

HARDWICK 2003

L. Hardwick, *Reception Studies*, Oxford.

HIERSCHÉ 1970

R. Hiersche, *Grundzüge der griechischen Sprachgeschichte bis zur klassischen Zeit*, Wiesbaden.

HOLUB 1984

R.C. Holub, *Reception Theory: a Critical Introduction*, London.

LIANERI – ZAJKO 2008

A. Lianeri – V. Zajko (eds.), *Translation and the Classic. Identity as Change in the History of Culture*, Oxford.

LODOVICI – MELCHIORI 1964

C.V. Lodovici – G. Melchiori (a cura di), *William Shakespeare, Teatro*, Torino.

LOSCALZO 2009

D. Loscalzo, *Gesti da ridere nella commedia antica*, «Antenor Quaderni» XVI 33-45.

LONGO 2003

O. Longo, *Lo spazio del teatro greco*, «Drammaturgia» X 5-37.

MANCINI 1975

F. Mancini, *L'evoluzione dello spazio scenico dal naturalismo al teatro epico*, Bari.

MANCINI 1980

F. Mancini, *L'illusione alternativa. Lo spazio scenico dal dopoguerra ad oggi*, Torino.

MARZULLO 1986

B. Marzullo, *La 'Parola scenica'*, «QUCC» XXII/1 95-104.

MARZULLO 1988

B. Marzullo, *La 'Parola scenica' II*, «QUCC» XXX/3 79-85.

MASTROMARCO 1991

G. Mastromarco, *Aristofane e il problema del tradurre*, in S. Nicosia (a cura di), *La traduzione dei testi classici. Teoria, prassi, storia*, Napoli, 103-26.

MASTROMARCO 1994

G. Mastromarco, *Introduzione ad Aristofane*, Bari.

MCDONALD 1992

M. McDonald, *Ancient Sun Modern Light. Greek Drama on the Modern Stage*, New York.

MOLITOR 1980

M.V. Molitor, *Aristarchos' Note on 'EMΠΙΟΔΙΖΩΝ ΊΣΧΑΛΛΑΣ: Equites, 755*, «Hermes» CVIII 12-14.

MOUNIN 2006

G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino.

NAPOLITANO 2007

M. Napolitano, *L'aprosdoketon in Aristofane: alcune riflessioni*, in A. Camerotto (a cura di), *Diafonie: esercizi sul comico*, Padova, 45-72.

NERGAARD 1995

S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano.

NICOLL 1971

A. Nicoll, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Roma.

NICOSIA 1991

S. Nicosia (a cura di), *La traduzione dei testi classici. Teoria, prassi, storia*, Napoli.

PERRELLI 2009

F. Perrelli, *Adelaide Ristori e il copione del 'grande attore'*, «Ariel» XXIV/2-3 51-68.

PUCCIO 2018

F. Puccio, *Drammaturgia dello spazio. Il teatro antico tra testo e contesto della rappresentazione*, Padova.

PUCCIO 2022

F. Puccio, *Un indovino sulla scena. Il Tiresia tragico nel monologo-spettacolo di Andrea Camilleri*, «Sinestesiaonline» XI 36 1-29.

RANDI 2012

E. Randi (a cura di), *Victor Hugo. Angelo, tyran de Padoue. Edizione complanare e fonti per lo studio della prima messinscena*, Firenze.

REGATTIN 2014

F. Regattin, *Théâtre et traduction: un aperçu du débat théorique*, «L'Annuaire Théâtral» XXXVI 156-71.

RHEM 2002

R. Rhem, *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton.

RUFFINI 2005

F. Ruffini, *Testo e scena*, in E. Barba – N. Savarese (a cura di), *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Milano, 268-73.

SAVARESE 2004

N. Savarese, *Training! Come l'attore libera se stesso*, Roma.

SCHLEIERMACHER 1813

F. Schleiermacher, *Über die verschiedene Methoden des Übersetzens*, Berlin.

SENSI 1985

C. Sensi (a cura di), *Vittorio Alfieri, Teatro greco*, Asti.

SINISI – INNAMORATI 2003

S. Sinis – I. Innamorati, *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*, Milano.

SPINA 2015

L. Spina, *Il futuro della ricezione dell'antico*, «Status Quaestionis» VIII 53-66.

STEINER 2004

G. Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano.

TAILLARDAT 1965<sup>2</sup>

J. Taillardat, *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*, Paris.

TAPLIN 1995

O. Taplin, *Opening Performance. Closing Texts?*, «Essays in Criticism» XLV 93-120.

TAPLIN 1997

O. Taplin, *The Artistic Record in The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, in P. E. Easterling (ed.), Cambridge, 69-90.

TAPLIN 2002

O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, London.

TAPLIN 2007

O. Taplin, *Pots and Plays. Interactions Between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century BC*, Los Angeles.

TESSARI 2004

R. Tessari, *Teatro e Antropologia. Tra rito e spettacolo*, Roma.

TOROP 1999

P. Torop, *La traduzione totale*, «Testo a Fronte» XX 6-47.

TREU 2005

M. Treu, *Cosmopolitico. Il teatro greco sulla scena teatrale contemporanea*, Milano.

TREU 2009

M. Treu, *Il teatro antico nel Novecento*, Roma.

WALTON 1987

J.M. Walton, *Living Greek theatre. A handbook of classical performance and modern production*, New York.

WALTON 2006

J.M. Walton, *Found in Translation. Greek Drama in English*, Cambridge.