

MADDALENA GIOVANNELLI

Partiture del comico: i copioni di Aristofane sulla scena di oggi

Le locandine e i programmi di sala celano, accanto ai titoli, ai nomi propri e alle note di regia, informazioni cruciali per comprendere i differenti percorsi che hanno portato alla realizzazione dello spettacolo e della drammaturgia.

‘Liberamente tratto da’, ‘adattamento da’, ‘traduzione di’ sono infatti avvertenze da non sottovalutare, specialmente se il testo in questione è un classico greco. Se poi quel classico è un’opera di Aristofane, c’è da prestare particolare attenzione: la commedia, con la sua fitta rete di riferimenti alla realtà del V secolo, pone problemi notevoli a chi la voglia mettere in scena¹, e spinge talvolta le traduzioni verso territori liminali all’adattamento.

Oggetto delle mie riflessioni – che guardano ad alcuni recenti allestimenti italiani di Aristofane come caso di studio – sarà il delicato passaggio dal testo al copione: un processo che si colloca in precario equilibrio tra le esigenze della regia, dell’editoria e del fruitore.

Cominciamo da uno sguardo al quadro complessivo, mettendo a fuoco le tendenze del teatro antico sulle nostre scene in termini di elaborazione della drammaturgia². Sui palchi italiani, i copioni della tragedia si presentano da un lato sotto forma di radicali riscritture³, dall’altra attraverso l’utilizzo di traduzioni

¹ Sui problemi legati alla messa in scena di Aristofane nel contemporaneo cfr. GIOVANNELLI 2007 e TREU 2005.

² L’affermazione è basata su uno studio del database della rivista *ateatro* (http://www.ateatro.org/elenco_spettacoli.asp): l’archivio digitale (promosso dall’Associazione Ubu per Franco Quadri) tiene conto di tutti gli spettacoli che hanno debuttato sul territorio italiano nel corso dell’anno. Sulla base di questa raccolta, i giurati dei premi Ubu sono chiamati a dare i loro voti.

³ Queste possono essere riproposizioni di riscritture già esistenti (si veda, per esempio, lo spettacolo *Medea* di Elisabetta Vergani basato sulla riscrittura di Christa

precedentemente edite. La commedia, invece, viene proposta ben più spesso attraverso adattamenti prodotti *ad hoc*⁴.

La discrepanza tra le due prassi può essere facilmente spiegata se si guarda ai testi teatrali editi nelle maggiori case editrici italiane. I traduttori di teatro, è cosa nota, si confrontano con una certa ambiguità di destinazione: oltre alla lettura, essi mostrano sempre più spesso di considerare anche la fruizione teatrale, curando particolarmente la resa della dimensione visiva e prossemica.

Il 'doppio target'⁵ crea per la tragedia problemi traduttivi certamente complessi, ma nel complesso affrontabili: una specifica attenzione alla 'dicibilità' delle battute, una ricerca sulla resa dei cosiddetti *realia* e altri stratagemmi⁶ danno origine a prodotti editoriali che assolvono onorevolmente a entrambe le funzioni fruibili.

Nel caso della commedia, invece, il destinatario resta un nodo di Gordio. La sfida di rendere la partitura drammaturgica aristofanea del tutto autonoma dagli apparati introduttivi ed esegetici è ben ardua. Sulla questione si è dispiegata un'ampia letteratura critica⁷, ma resta l'evidenza: una totale autosufficienza dalle note si ottiene solo a prezzo di un significativo allontanamento dal testo, o di sproporzionate amplificazioni a carattere esplicativo.

Non stupisce dunque che le compagnie teatrali, a fronte di testi che 'delegano' alle note la *pointe* comica, si diano da fare per produrre adattamenti orientati ad una immediata comunicazione con il pubblico contemporaneo. In alcuni casi il copione viene elaborato dal regista stesso, in altri ci si avvale della collaborazio-

Wolf, 2015) oppure riscritture realizzate ad hoc (per esempio *Cassandra* di e con Elisabetta Pozzi, 2015).

⁴ Il dato è ricavato dal lavoro di ricerca che ho svolto per il progetto Fir 2013 Lessico del Comico (www.lessicodelcomico.unimi.it), analizzando i più importanti allestimenti italiani di Aristofane dalla seconda metà del Novecento a oggi. La pratica della riscrittura è quasi del tutto assente (tra le poche eccezioni, mette conto citare *Giudici* di Renato Gabrielli, ispirato alle *Vespe* e prodotto dal CTB nel 2002).

⁵ CONDELLO-PIERI 2013, 559. Per un'ampia riflessione sulla funzione delle diverse traduzioni, anche in relazione alla fruizione, cfr. CONDELLO-RODIGHERO 2015.

⁶ Cfr. CONDELLO-PIERI 2013, 560-561.

⁷ Si vedano in particolare ALBINI 1990, AVEZZÙ 2009, CAPRA 2013, MASTROMARCO 1991, PADUANO 1979.

ne di un drammaturgo, in altri ancora è un traduttore specialista a seguire il percorso di costruzione dello spettacolo come consulente (quest'ultimo modello, come vedremo, è rappresentato quasi soltanto dall'Inda)⁸.

Talvolta i risultati di tali operazioni sono significativi: tra gli spettacoli degli ultimi anni, mette conto menzionare almeno *Le Nuvole* con la regia di Antonio Latella, e la efficace drammaturgia di Letizia Russo⁹; il *Pluto* diretto da Massimo Popolizio e ripensato in romanesco da Stefano Ricci e Gianni Forte¹⁰; il copione curato collettivamente dalla compagnia Teatro Due per *Rane* e *Nuvole*¹¹.

Tuttavia, specialmente se l'autore non ha una profonda conoscenza del greco antico (cosa che accade in quasi tutti i casi), la traduzione dalla quale l'adattamento prende le mosse si rivela cruciale e, come vedremo, pre-orienta necessariamente le scelte della compagnia.

Alla ricerca di un 'transfert' attualizzante

Bernhard Zimmermann ha messo in luce come, in vista di un'efficace messa in scena di Aristofane, è fondamentale trovare un «transfert attualizzante»¹²: un processo capace di condurre il pubblico dalle specificità della realtà politica e sociale del V secolo all'identificazione di un'analogia, e dunque alla presa di coscienza dell'elemento di universalità che la commedia possiede. La ricerca di un parallelo non semplificante, tuttavia, è cosa ardua: i personaggi e gli usi che affollano le opere di Aristofane sono legate a doppio filo da un lato alla società che ha prodotto l'opera, dall'altra alla struttura drammaturgica stessa.

⁸ Tra i pochi altri casi recenti, si segnala la collaborazione di Giorgio Ieranò per gli *Uccelli* del Teatro della Tosse (regia di Tonino Conte), Genova 2000.

⁹ Sullo spettacolo di Antonio Latella/Letizia Russo (Teatro Stabile dell'Umbria, 2009), cfr. CAPRA-GIOVANNELLI-TREU 2010.

¹⁰ Sullo spettacolo di Massimo Popolizio/Stefano Ricci-Gianni Forte (Teatro Tor Bella Monaca, 2008) cfr. GIOVANNELLI 2009.

¹¹ Su *Rane* (Parma, 2011) cfr. <http://dionysusexmachina.it/?cmd=news&id=114>; su *Nuvole* (Parma, 2014), cfr. <http://www.stratagemmi.it/?p=5564>.

¹² ZIMMERMANN 1994, 22.

Uno dei casi più emblematici è quello dei 'disturbatori', cioè di quegli oppositori che «vengono a importunare l'eroe in nome di quei valori che egli ha ormai superato»¹³: i tipi umani e le categorie sociali che incarnano lo *Zeitgeist* finiscono inevitabilmente per perdere efficacia se 'deportati' in altre coordinate cronologiche o geografiche. L'oracolo, il matematico Metone, il poeta ditirambico Cinesia e il mercante di decreti – per citare gli *Uccelli* – hanno ben poco a che spartire con l'universo linguistico e culturale degli spettatori. Le soluzioni adottate più frequentemente sono dunque l'eliminazione del personaggio del libretto; la delega della connotazione del personaggio alla caratterizzazione dell'attore; la ricerca di un equivalente del 'disturbatore' nella società contemporanea, anche se del tutto indipendente dal testo di partenza.

Prendiamo, a titolo di esempio, il caso del Sicofante¹⁴. La *vis polemica* che spingeva Aristofane a rendere il Sicofante personaggio ricorrente della sua commedia, risulta oggi inevitabilmente depotenziata: la maggior parte degli spettatori non conosce il significato primario della parola, o ne ha un'idea piuttosto generica. Il mestiere – tratto identificativo di un personaggio altrimenti privo di altre connotazioni, anche visive¹⁵ – non ha del resto un referente contemporaneo univocamente identificabile¹⁶, ed è del tutto assente dall'immaginario letterario della modernità. In mancanza di un corrispettivo immediato in grado di tutelare anche le caratteristiche del testo aristofaneo, i traduttori italiani si sono orientati quasi all'unanimità verso una resa letterale del termine «Sicofante» (con la sola eccezione di Lanza¹⁷, che traduce «Spia», in linea con la traduzione «Informer» di Sommerstein¹⁸).

¹³ ZANETTO 1987, 251.

¹⁴ Ho trattato il caso Sicofante in occasione del convegno 'Per un lessico del Comico', Università di Bari Aldo Moro, 10-11 Novembre 2016.

¹⁵ Cfr. STONE 1981, 275.

¹⁶ La pratica della delazione e l'idea di un rapporto quasi quotidiano con gli organi di giustizia sono forse particolarmente aliene all'immaginario italiano: il cittadino americano si trova invece ben più esposto a pubblicità e incoraggiamenti pubblici a rivolgersi a tribunali per rivendicare torti, o citare in giudizio altri cittadini (ho avuto occasione di discutere di questo argomento con Andrea Capra, che ringrazio).

¹⁷ LANZA 2012.

¹⁸ SOMMERSTEIN nelle traduzioni del 1987 e 2001.

Come si trasforma il Sicofante nei copioni? Il personaggio scompare del tutto negli *Uccelli* di Roberta Torre (2012)¹⁹ e nella fortunata edizione del Teatro della Tosse (2000): nella farsesca critica alla polis contemporanea, la diffusa tendenza alla delazione non trova posto. Nel *Pluto* di Ricci-Forte, invece, il Sicofante si dichiara «sovrintendente alle faccende pubbliche e private de tutti, con una vocazione da spione»; mentre gli appellativi rivolti dagli altri personaggi sono volti a sottolineare l'evidente indigenza del «beccamorto» che «crepa dalla fame... de sòrdi». La regia di Popolizio sottolinea ulteriormente la scelta dei drammaturghi: il delatore è abbigliato come un mendicante, a rimarcare il bisogno di risorse e la conseguente condotta senza scrupoli. Anche in altri casi si riscontra una tendenza a rappresentare non tanto il mestiere e il ruolo sociale del personaggio, ma le sue caratteristiche etiche: a emergere, cioè, è lo statuto «moralmente ambiguo» del Sicofante²⁰, che si trasforma non di rado in un piccolo criminale che vive di espedienti. Negli *Uccelli* di Federico Tiezzi (Firenze, 2005), vediamo per esempio in azione un presunto *businessman* dai vestiti scuri, che però non esita a sfilare il portafoglio al cieco poeta Cinesia.

Si tratta di soluzioni nel complesso scolorite, che non riescono a restituire il ruolo centrale del Sicofante nei tribunali popolari, il vivace dibattito sugli abusi legali nell'Atene coeva, i cui riflessi si colgono con chiarezza sulla scena comica²¹.

Di fronte alla difficoltà di trovare un perfetto equivalente del 'disturbatore', che renda possibile anche la declinazione dei funambolici giochi verbali presenti nei dialoghi, i registi e i drammaturghi abbandonano il testo e proseguono per strade personali. Marco Martinelli, nella sua messinscena degli *Uccelli*²², ha sostituito per esempio i personaggi aristofanei con analoghe figure contemporanee: a mettere a rischio la quiete della neo-fon-

¹⁹ Roberta Torre (Inda 2012) taglia con il Sicofante anche l'intera seconda schiera dei disturbatori.

²⁰ ZANETTO 1987, 321.

²¹ Cfr. CHRIST 1998.

²² Regia di M. Martinelli, Teatro delle Albe (Ravenna, Teatro Rasi 2005). Sull'esperienza di riscrittura 'collettiva' del teatro di Aristofane, svolta insieme agli adolescenti dei laboratori della 'Non-scuola' si veda anche il recente volume *Aristofane a Scampia*, Milano 2016, firmato dallo stesso regista.

data città sono una coppia di assillanti sondaggiste, un architetto ossessionato dal rispetto dei permessi di edificabilità, un consulente politico. Altrove, si è scelto di alludere apertamente ai più recenti fatti di attualità: nel 2012, a poca distanza dal «caso' Nicole Minetti», Roberta Torre fece entrare in scena una discinta consigliera regionale.

La traduzione che pre-orienta

Se nella ricerca di un transfert attualizzante la drammaturgia può agire in stretto rapporto sinergico con la regia, restituire con immediatezza l'inventiva linguistica di Aristofane non è altrettanto semplice. La scelta della traduzione (o delle traduzioni) di riferimento pre-orienta il risultato dell'adattamento più di quanto le compagnie stesse mostrino di riconoscere: spesso il ruolo del traduttore è tanto sottovalutato da non comparire menzionato nemmeno nel programma di sala, come se il rapporto con il testo di Aristofane potesse essere, per il regista, indipendente dalla lettura del suo primo interprete.

L'influenza sui copioni delle traduzioni già edite si riscontra su diversi piani: la stratificazione di differenti registri espressivi provenienti da diverse 'mani'; l'assorbimento delle soluzioni traduttive più diffuse; il mancato riconoscimento di alcuni giochi etimologici.

Talvolta proprio gli interventi testuali più decisi e orientati alla contemporaneità si innestano – come una mano di vernice fresca che lasci intravedere qua e là il precedente strato di intonaco – su traduzioni più datate: è il caso, per esempio, delle *Rane* di Teatro Due, che sovrappongono attualissime allusioni alla politica contemporanea (come la menzione della «minorenne nipote del Faraone» a richiamare il caso Ruby) a porzioni di testo dal sapore più libresco, forse esito di un'antologia di diverse traduzioni²³.

C'è poi da considerare che la lunga tradizione editoriale ha progressivamente 'canonizzato' alcune scelte, inibendo la crea-

²³ Risultano riconoscibili ampi brani della traduzione di Cantarella (1972). Significativamente, la compagnia si assume l'intera responsabilità dell'adattamento, e non si cita alcun traduttore nei crediti dello spettacolo.

zione di un nuovo vocabolario. Emblematico il caso di *phrontisterion* nelle *Nuvole*: un conio verbale nuovo di zecca che doveva evocare – grazie all'utilizzo del solenne suffisso *-terion* – la vaghezza dell'insegnamento socratico. Dobbiamo immaginare un vero e proprio 'effetto sorpresa' per gli spettatori ateniesi, che si è però ampiamente smarrito: i traduttori si sono assestati sulla comune *vulgata* «Pensatoio», ormai normalizzata e ben poco spiazzante per l'uditorio di oggi²⁴. I copioni della maggior parte degli allestimenti italiani non presentano rilevanti invenzioni in questo senso²⁵; e anche laddove si cerca una soluzione diversa (per esempio «Accademia» delle *Nuvole* di Teatro Due), difficilmente si tratta di un sorprendente neologismo.

La stessa sorte subiscono i nomi dei personaggi principali, in Aristofane quasi sempre 'parlanti': persino negli allestimenti che per altri versi si distinguono per un approccio audace e per un deciso slancio di compensazione dei gap culturali, i protagonisti vengono appellati con la semplice traslitterazione del nome greco. Strepziade e Fidippide – che portano le caratteristiche costitutive del loro carattere comicamente condensate nel nome²⁶ – restano nei copioni troppo legati al significante, impenetrabile per il pubblico di oggi²⁷.

Se in alcuni casi le compagnie mostrano difficoltà a smarcarsi dal peso della consuetudine traduttiva, altrove la mancata resa dei giochi etimologici e dei «lussureggianti *calembours*»²⁸, sembra legata al rapporto mediato con il testo originale. Vediamo un

²⁴ Cfr. le riflessioni di Capra in CAPRA-GIOVANNELLI-TREU 2010.

²⁵ Un'eccezione notevole il testo di Letizia Russo (2009) che opta per «Penisificio». Cfr. BARONE 2010, 1: «marca la fisionomia spiccatamente commerciale della scuola dei Sofisti, in linea con l'obiettivo dominante dei nostri giorni: la produttività e l'utile personale».

²⁶ L'eco del verbo *στροφέω*, dall'ampia gamma semantica, fa pensare per Strepziade a una certa furberia e versatilità: egli è dunque «l'evversore della giustizia» (Russo 1962, 64), colui che è stato destinato fin dalla nascita alla frode e all'inganno. In Fidippide regna l'ossimorica contraddizione lasciata in eredità dai due opposti genitori: il risparmio di *φειδομαί* e l'aristocrazia di *ἵππος*.

²⁷ Tra le poche eccezioni, il coraggioso tentativo di Enzo Degani, «Sparagnippide», per un allestimento per l'INDA di Siracusa nel 1988, e i notevoli «Lesina» e «Tirchippide» di Romagnoli 1924.

²⁸ CAPRA 2012, 333.

esempio tratto da *Le Donne al Parlamento*: Laura Curino ha curato, per la regista Serena Sinigaglia (Milano 2007), un copione *ad hoc* basato sulla traduzione di Dario Del Corno (1989). Ai versi 101-102, si trovano due riferimenti incomprensibili per il pubblico contemporaneo, la cui spiegazione Del Corno delega interamente alle note: «Quando Agirrio si è messo la barba di Pronomo, nessuno se n'è accorto: eppure prima era una donna».

Laura Curino, nella stesura del suo adattamento, opera come segue:

CORO. Prendete Agirrio, il generale.

CORO. Chi è?

CORO. Quello...

CORO. Eh?

CORO. Quello...

CORO. Eh?

PRASSAGORA. Signore! Ma insomma!

CORO. Si è cacciato in faccia un bel barbone e da donna conclamata è diventato un pezzo grosso.

Il libretto propone cioè una spartizione delle battute della protagonista ai diversi membri del coro – ai fini di movimentare la scena e di creare attesa – e l'utilizzo dei puntini di sospensione per sottolineare l'atmosfera allusiva e comica. La traslitterazione del nome 'Agirrio', vicinissimo ad *argyrion* (probabilmente un factoso commerciante di grano²⁹), ne fa smarrire la funzione di nome 'parlante'.

Ben diverso il copione utilizzato da Vincenzo Pirrotta per l'allestimento Inda (2013), che si basa sulla traduzione di Andrea Capra (2010): «Ma se si è spacciato per maschio persino l'onorevole Soldonis, quella femminuccia!», con una traslazione dal significato (un personaggio con un nome preciso), al significante (un nome parlante che veicola quelle stesse caratteristiche).

Un oculato lavoro di ricerca non solo sul testo greco, ma anche sulle soluzioni traduttive più efficaci stampate nel corso della lunga storia editoriale di Aristofane, può essere un ottimo punto di

²⁹ STROUD 1998.

partenza per la produzione degli adattamenti: scelte ardite, moderne e interpretative si trovano anche nelle traduzioni più lontane cronologicamente (una vera miniera d'oro, in questo senso, è Romagnoli 1924-1925).

Alcune rese, particolarmente orientate ai meccanismi del comico, possono persino arrivare a suggerire efficaci indicazioni agli attori. È interessante, in particolare, l'utilizzo ricorrente dei puntini di sospensione in alcune traduzioni a stampa: oltre a trasmettere un effetto di *aprosdoketon*, la punteggiatura suggerisce al performer un mutamento subitaneo dell'intonazione, e un esplicito utilizzo del gesto. Osserviamo un esempio nelle *Vespe* tradotte da Guido Paduano (179-185): il vecchio Filocleone è impegnato nell'ennesimo tentativo di fuga dalla casa in cui è stato rinchiuso dal figlio. Colto in flagrante nel momento dell'evasione, afferma di chiamarsi Nessuno, di provenire da Itaca e di essere figlio di Apodrasippide (Ἀποδρασσιπίδου). Il patronimico combina da un lato elementi che fanno pensare a una discendenza nobile (la desinenza patronimica -ίδης e il sostantivo ἵππος), dall'altra il verbo ἀποδιδράσκειν, «fuggire». Paduano opta quindi per «figlio di Tela... mone», un nome magniloquente che allo stesso tempo contiene al suo interno l'idea della fuga; i puntini di sospensione, oltre a suggerire un'opportuna gestualità dell'attore, evocano l'idea una risposta estemporanea, inventata lì per lì.

Un simile meccanismo è proposto da Mastromarco nella *Lisistrata* per la presentazione di Cinesia (851-852), come Παιονίδης Κινησίας. Il gioco allusivo è doppio, poiché il demo evoca il verbo παίειν con valenza oscena, mentre il nome proprio rimanda alla radice del verbo κινεῖν. Con «Cinesia di Pe...nonia», il traduttore invita alle opportune sottolineature prossemiche.

Una traduzione a stampa non può spingersi oltre, in termini di distacco dal testo: ma gli spunti degli specialisti possono rappresentare una prima occasione interpretativa per i drammaturghi contemporanei, anche in vista di copioni ancor più complessi e audaci.

Un gioco di squadra

In questa prospettiva particolare importanza acquista il modello proficuamente inaugurato presso l'Inda, che prevede, almeno nelle intenzioni, un lavoro di stretta collaborazione tra traduttori e registi, in una mutua attenzione alle esigenze dei ruoli (tra gli ultimi casi: Alessandro Grilli ha affiancato la regista Roberta Torre per *Uccelli* nel 2012 e Mauro Avogadro per *Vespe* nel 2014; Andrea Capra ha seguito Vincenzo Pirrotta per *Donne al Parlamento* nel 2013).

Tali occasioni si trasformano in veri e propri 'laboratori' per la creazione di una drammaturgia viva; allo stesso tempo, uno sguardo sinottico al libretto e all'edizione a stampa permette di riflettere a fondo sulla cruciale questione dell'ambiguità del destinatario³⁰.

Nel caso degli *Uccelli*, è particolarmente interessante confrontare la traduzione edita per Bur (2005) e il copione distribuito dall'Inda in occasione dello spettacolo³¹. Per la creazione di quest'ultimo, Grilli ha operato in dialogo con la regista, concordando tagli, o sostituendo i nomi propri a perifrasi in grado di veicolare la caratteristica specifica a cui essi rimandano. Al v. 513, per esempio, l'ignoto Lisirate (forse stratego) diventa nel libretto un vero e proprio «topos vivente»³² del potere:

è che quello stava lì a tener d'occhio Lisirate, caso mai ci fosse qualcosa da intascare. (GRILLI 2006)

è che gli uccelli tengono d'occhio le mosse della gente che comanda, caso mai ci scappi una qualche tangente da intascare. (GRILLI 2012)

Altre volte, nel copione, il riferimento viene ampliato a benefi-

³⁰ Per svolgere queste riflessioni, mi sono avvalsa anche del prezioso lavoro di confronto tra i due testi svolto, sotto la mia guida, da Giulia Serra per la tesi magistrale (*Il comico dal testo alla scena. Tradurre Aristofane per il teatro*, A.A. 2014/2015).

³¹ Proprio all'interno del libretto Inda, Grilli esplicita il suo pensiero circa la ricerca di transfert e analogie: «l'attualità dell'antico è infatti il prodotto di uno sguardo vivo nel presente, uno sguardo che deve fare da solo lo sforzo di riconoscere l'analogia fra allora e oggi, senza che un adattamento facilone interferisca con il diritto del fruitore a un ruolo adulto, esteticamente attivo».

³² TREU 1999, 73.

cio del pubblico contemporaneo, spesso all'oscuro di alcuni episodi del mito e ignaro dell'identità dei personaggi. Ai vv. 46-48, alla prima presentazione del personaggio di Upupa, si avverte per esempio l'esigenza di 'aiutare' lo spettatore:

Adesso stiamo andando da Tereo, l'Upupa, per sapere da lui se in tutti i suoi voli ha mai visto una città del genere. (GRILLI 2006)

Adesso stiamo andando da Tereo, il re di Tracia, quello che ha sposato una principessa ateniese e poi si è trasformato in ùpupa: vogliamo sapere da lui se volando volando ha mai visto una città del genere. (GRILLI 2012)

Lo stesso genere di assestamenti caratterizza il passaggio tra la traduzione a stampa delle *Donne al Parlamento* di Andrea Capra per Carocci (2010), e il copione nato dall'incontro con Vincenzo Pirrotta. Se già la traduzione a stampa valorizzava la componente satirica presente nella commedia, il copione elaborato al fianco di Pirrotta si spinge oltre: nell'ambito di una generale attenzione alla tendenza 'antonomastica' di Aristofane, fa capolino anche qualche nome noto al pubblico (Schifanide, Maronide, Marimontide) in un tributo alla pratica dell'*onomastì komodein*. Si veda il passaggio ai vv. 735-736, dove il misconosciuto Lysicrate viene preso in giro per i vani tentativi di migliorare il suo aspetto tramite la tinta:

Dio Zeus, sei proprio nera! Manco avessi bollito l'impiastrò per i capelli tinti di Cyranos... (CAPRA 2010)

Dio Zeus, ma sei nera come la pece! Manco avessi bollito la tinta per i capelli di Berlùschide... (CAPRA 2013)

Al tentativo, visibile nella versione a stampa, di creare virtuosistici nomi parlanti o di aggiungere amplificazioni esplicative, corrisponde nel copione un sistematico ricorso ai più recenti fatti di cronaca, evocati attraverso l'*escamotage* distanziante della storpiatura del nome. Si vedano ancora i vv. 248-248:

Ma se Cefalo – quel cornuto di un vasaio – ti attacca in Parlamento.... tu come replicherai? (CAPRA 2010)

Che facciamo con Burkezio, quel fottuto sarto di camicie verdi? E se ti attacca in Parlamento? (CAPRA 2013)

Un buon adattamento, lo si è visto, è spesso esito di un lavoro di squadra: occorrono una profonda conoscenza dei meccanismi verbali di Aristofane da un lato, e una grande abilità nel far funzionare gli ingranaggi del comico.

A partire da questa riflessione, è forse possibile tracciare qualche conclusione provvisoria. Il lessico del comico antico – con il suo vertiginoso plurilinguismo, e con la densità di espressioni incomprensibili per un pubblico di non specialisti – pone una sfida complessa ai mediatori coinvolti nel delicato compito di facilitare l'incontro tra due culture e due modi di intendere comico (registi, traduttori, interpreti, attori).

L'esistenza di un doppio target, e la possibilità di una fruizione differenziata, sono però una sfida stimolante per un traduttore: egli può diventare, laddove si assuma piena responsabilità ermeneutica, una concreta 'guida interpretativa' per la messinscena, determinando sostanziali scelte drammaturgiche e registiche. E se i confini tra adattamento e traduzione non possono essere completamente obliterati, è altrettanto vero che gli interscambi tra le due prospettive possono rivelarsi assai proficui. Sarebbe dunque auspicabile, da un lato, che la prassi di collaborazione attiva tra specialisti e compagnie teatrali nella creazione del libretto venisse promossa e perpetuata; dall'altro lato, sarebbe altrettanto utile uno sforzo per tutelare la conservazione, la reperibilità e la divulgazione dei copioni. La lettura di alcune partiture di drammaturgia comica potrebbe rivelarsi, anche per gli specialisti, un sorprendente bacino di soluzioni traduttive.

ABSTRACT

Contemporary productions of Aristophanes' comedies deal, much more than productions of tragedies, with the complex issue of transforming the text into a script. Are Italian translations edited by major publishers stageable without relying on their exegetical equipment? What is the role of the translator and what is the role of the contemporary playwright? Can the latter be considered as a kind of translator too?

This essay analyses the practices of translation, adaptation and rewriting in the contemporary theatre, that tries to communicate with the audience in an immediate and straightforward way. In particular, this essay focuses on some Italian productions that are used as case studies to investigate the dynamics of 'present-oriented transfers' and to stress the importance of the translation chosen for each production.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AVEZZÙ, G., *Tradurre il teatro*, in C. Neri, R. Tosi (a.c. di), *Hermeneuein. Tradurre il greco*, Bologna 2009, 67-82.
- BARONE, C., *Le Nuvole di Aristofane*, «DeM», 1, 2010, 1-6.
- CAPRA, A., *Tradurre Aristofane* in G. Peron (a.c. di), *Premio Città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica*, Padova 2012, 333-350.
- CAPRA, A., GIOVANNELLI, M., TREU, M., *Le Nuvole di Latella-Russo*, «Stratagemmi», 13, 2010, 249-262.
- CAPRA, A. (a.c. di), *Aristofane. Donne al Parlamento*, Roma 2010.
- CAPRA, A. (a.c. di), *Aristofane. Donne al Parlamento*, Siracusa 2013.
- CHRIST, M.R., *The Litigious Athenian*, Baltimore 1998.
- CONDELLO, F., PIERI, B., 'Note a piede di anfiteatro': la traduzione dei drammi antichi in una esperienza di laboratorio, «DeM», 4, 2013, 553-603.
- CONDELLO, F., RODIGHIERO, A., *Ragioni per un 'compito infinito': considerazioni introduttive*, in F. Condello, A. Rodighiero (a.c. di), 'Un compito infinito'. *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, Bologna 2015.
- GIOVANNELLI, M., *La sfida del comico*, «Stratagemmi», 2, 2007, 49-101.
- GIOVANNELLI, M., *Ploutos o della ricchezza. Aristofane alla periferia di Roma*, «Stratagemmi», 9, 2009, 133-160.
- GRILLI, A. (a.c. di), *Aristofane. Gli Uccelli*, Milano 2006.
- GRILLI, A. (a.c. di), *Aristofane. Gli Uccelli*, Siracusa 2012.
- MASTROMARCO, G., *Aristofane e il problema del tradurre*, in S. Nicosia, *La traduzione dei testi classici. Teoria, prassi, storia, Atti del Convegno (Palermo, 6-9 aprile 1988)*, Napoli 1991, 103-126.
- PADUANO, G. (a.c. di), *Aristofane, Gli acarnesi; Le nuvole; Le vespe; Gli uccelli*, Milano 1979.

SOMMERSTEIN, A., *On Translating Aristophanes: Ends and Means*, «Greece and Rome», 20, 1973, 140-154.

STONE, L.M., *Costume in Aristophanic Comedy*, New York 1981.

STROUD, R.S., *The Athenian Grain-Tax Law of 374/3 B.C.*, Princeton 1998.

TREU, M., *Undici cori comici: aggressività, derisione e tecniche drammatiche in Aristofane*, Genova 1999.

TREU, M., *Cosmopolitico: il teatro greco sulla scena italiana contemporanea*, Firenze 1994.

ZIMMERMANN B., *Leggere i testi drammatici*, «Dioniso», 63, II, 1993, 11-23.