

DIONISO

RIVISTA DI STUDI SUL TEATRO ANTICO



ISTITUTO NAZIONALE
DEL DRAMMA ANTICO
FONDAZIONE ONLUS

Annale della Fondazione INDA
2016 - nuova serie, numero 6

Edizioni ETS

DIONISO

Rivista di Studi sul Teatro Antico

Direttore

Guido Paduano

Comitato scientifico

Remo Bodei, Massimo Cacciari, Bruno Cagli, Luciano Canfora,
Giovanni Cerri, Maria Grazia Ciani, Giulio Ferroni, Erika Fischer-Lichte,
Hellmut Flashar, Helene Foley, Nadia Fusini, Delia Gambelli, Mario Martone,
Marianne McDonald, Carles Miralles[†], Bernd Seidensticker, Richard Tarrant,
Alfonso Traina, Giuseppe Voza

Redazione

Anna Beltrametti, Elena Fabbro, Massimo Fusillo, Alessandro Grilli,
Maria Serena Mirto, Maria Pia Pattoni, Alessandra Pedersoli, Gianna Petrone,
Stefania Rimini, Elena Rossi Linguanti, Margherita Rubino

Segreteria di redazione

Pinalba Di Pietro, Elena Servito

Progetto grafico

Fabio Impera

This is a peer-reviewed journal

ISSN 1824-0240

ISBN 978-884674920-8

- 5 GUIDO PADUANO
Aiace. L'io come assoluto
- 19 MASSIMO STELLA
Lingua, linguaggio e traduzione tra scrittura e codice del teatro.
Un caso aristofaneo: parodo e parabasi delle *Rane*
- 35 GIANNA PETRONE
Il 'luogo' di Andromaca nelle *Troiane* di Seneca
- 57 LUCIA DEGIOVANNI
La Nutrice-maga e il rito negromantico
di Ps.-Seneca, *Herc. Oet.* 458-460
- 69 MANLIO MARINELLI
La società degli attori sotto Giustiniano:
Coricio di Gaza e *l'Apologia dei mimi*
- 105 DELIA GAMBELLI
«Errante et sans dessein je cours dans ce palais».
Per una lettura dell'*Andromaque* di Racine
- 125 VALERIA SPACCIANTE
Autoaffermazione e metaletteratura: *l'Histoire de Tityre*
nel *Prométhée mal enchaîné* di André Gide
- 153 ROSANNA LAURIOLA
Sophocles' *Oedipus Rex* and Moravia's *Il dio Kurt*:
Oedipus as βάσσις of a Nazi Experiment
and The Ideology of Race
- 185 FRANCO PERRELLI
Greci e avanguardia nella Seconda Riforma del teatro
- 207 MADDALENA GIOVANNELLI
Partiture del comico: i copioni di Aristofane sulla scena di oggi

GUIDO PADUANO

Aiace. L'io come assoluto

1. Partiamo dal nucleo più intenso e problematico dell'*Aiace*: la cosiddetta *Trugrede* o discorso ingannevole, che occupa i vv. 646-692, e in cui il protagonista fa credere ai suoi cari (la concubina Tecmessa, i marinai del Coro) di aver rinunciato ai propositi suicidi che con ogni evidenza aveva manifestato ai vv. 473-480, e ribadito ai vv. 565-582, che hanno l'aspetto di vere e proprie disposizioni testamentarie.

Lo scopo implicito di Aiace è quello di garantirsi la morte indisturbata e solitaria che Sofocle gli concede a prezzo di un ardito, benché non privo di paralleli, espediente drammaturgico: l'uscita del Coro, con successiva reduplicazione delle strutture incipitarie della tragedia, per cui l'ultima *rhexis* di Aiace, ai vv. 815-865, assume il ruolo di secondo prologo, cui tiene dietro una epiparodo.

Ma non sempre le cose sono state giudicate così semplici: la tesi secondo la quale il mutamento di opinione dell'eroe è del tutto autentico ha trovato numerosi sostenitori, benché sia obbligata a presupporre un secondo e simmetrico mutamento, quello che appunto conduce all'esecuzione del suicidio; e la tradizione del teatro di parola, che i Greci hanno fondato e trasmesso alla cultura occidentale, e che riconduce alla dimensione linguistica ogni evento drammatico, esclude che esso possa avvenire senza lasciare nessuna traccia in un tessuto discorsivo che del resto è più che mai ampio, elaborato, persuasivo.

Peraltro, è stato spesso notato che la persistenza segreta di Aiace nei suoi propositi suicidi è dimostrata da una serie di anfibologie all'interno della stessa *Trugrede*, che si collocano nella familiare categoria dell'ironia tragica, quel sistema comunicativo cioè che nasconde sotto il significato superficiale, rivolto al destinatario scenico, un significato opposto, noto al parlante e al pubblico (che conosceva almeno dall'*Odissea* la fine di Aiace).

MASSIMO STELLA

Lingua, linguaggio e traduzione tra scrittura e codice del teatro.

Un caso aristofaneo: parodo e parabasi delle *Rane*

Che lingua parlare?

Non è la prima volta che ci penso: in questa città, alle brave persone capita proprio come succede con la moneta vecchia e quella nuova. Non ne vogliamo più sapere di usare quella autentica – dico – quella coniata secondo le regole, quella che tutti accettano, in Grecia e all'estero, e che è – lo sappiamo bene – la migliore di tutte. No: noi usiamo questa fuffa di bronzo, battuta nel peggiore dei modi e non più tardi di ieri o dell'altro ieri. Ecco: la brava gente, onesta, di buon senso, con una certa famiglia, cresciuta in un certo modo, con una certa cultura, la teniamo fuori, e se invece c'è una faccia di bronzo, uno straniero coi capelli rossi, un figlio di puttana arrivato all'ultimo momento, a questo gli mettiamo in mano tutto. E pensare che nella città di una volta uno così non lo avrebbero ritenuto degno di fare nemmeno lo scemo del villaggio (*pharmakos*)! Ma adesso, razza di gente senza cervello, è ora di cambiare e di tornare alle brave persone. Se andrà bene, parleranno bene di voi, e se poi qualcosa va storto, qualsiasi cosa vi succeda, chi sa giudicare dirà che almeno vi siete impiccati a una trave di legno buono¹.

È il finale della parabasi delle *Rane*. Aristofane chiude l'intervento del coro sull'espansione di un'immagine da proverbio. La proverbialità popolare intorno alla moneta è antichissima e largamente nota. Qui si tratta, evidentemente, di una risemantizzazione politica. Se vogliamo un altro esempio, ecco il caso cele-

* Nel redigere queste mie traduzioni dalle *Rane* e nel riflettere, più in generale, sul rapporto fra traduzione/testo/produzione-del-senso, sono state per me di fondamentale riferimento due importanti prove di versione italiana, quella di PADUANO 1996 e quella di DEL CORNO 1985. Più da lontano, ma altresì d'interesse, le versioni di ROMAGNOLI 1909 e di MARZULLO 1968. Ai fini dell'analisi filologica condotta sul testo greco, si è fatto sistematico ricorso (oltre che a quelle di Paduano e Del Corno citate sopra) alle edizioni di DOVER 1993, di SOMMERSTEIN 1996 e di MASTROMARCO-TOTARO, 2006.

¹ *Rane* 718-737.

GIANNA PETRONE

Il 'luogo' di Andromaca nelle *Troiane* di Seneca

Nelle *Troades* di Seneca l'episodio centrale di Andromaca rielabora e arricchisce il personaggio dell'infelice moglie di Ettore, riannodando memorie euripidee e riprese virgiliane a partire da un elemento in certo senso parzialmente correttivo, rispetto a quei grandi precedenti, che consiste nel riportare la figura nella sua cornice primaria, amplificando quell'ambientazione troiana in cui la collocava la tradizione. Seneca riflette sull'intero mito e i suoi sviluppi ma torna a concentrare Andromaca nel suo 'luogo' essenziale, che è Troia, facendole svolgere in quello spazio identitario un'azione suggerita dall'*Andromaca* euripidea e rivisitata alla luce dell'episodio dell'incontro con Enea a Butroto nel terzo libro dell'Eneide¹. In questa relazione dello scrittore con la totalità del mito preso in oggetto e le sue evenienze letterarie, quasi in una vocazione a ripensarlo e a fissarlo definitivamente, si riconosce una caratteristica senecana. Così come lo è il persistente confronto, continuamente provocato, tra il personaggio e l'*exemplum* tradizionale. A questa dimensione 'autoreferenziale'² non era estranea probabilmente l'abitudine all'etopea,

¹ La questione dei modelli e soprattutto la persistente influenza di Virgilio è discussa da FANTHAM 1982, 19-24. Sul confronto continuo con l'epica virgiliana vd. SCHIESARO 2003, 223. In generale sul rapporto con Virgilio cfr. PUTNAM 1995, 246-285; in chiave di 'intertestualità ironica' lo rilegge ZISSOS 2008, 191-210. La prospettiva dell'intertestualità è anche quella di TRINACTY 2014, il cui studio la approfondisce con nuovi esiti, all'interno di una nuova valutazione del determinante influsso esercitato in Seneca dalla poesia augustea. Per la relazione con i drammi euripidei cfr. il classico studio di TARRANT 1978, 216-263.

² Si pensi alle celebri battute della *Medea*, *Medea- Fiam* (169), *Medea nunc sum* (910), con cui l'eroina 'raggiunge' se stessa in una tensione metateatrale che anima la tragedia, o alla battuta di Edipo, *Vultus Oedipodam hic decet* (1003). Sulla "self-construction" cfr. FITCH-McELDUFF 2008, 157-180; un aspetto frequente nelle tragedie senecane, che perciò giocano sull'antropónimo. Vi ha attirato per primo l'attenzione TRAINA 1991², 123-129; cfr. ultimamente le osservazioni di TRINACTY 2015, 29-40. Sui caratteri delle

LUCIA DEGIOVANNI

La Nutrice-maga e il rito negromantico di Ps.-Seneca *Herc. Oet.* 458-460

Il secondo atto dell'*Hercules Oetaeus* è costituito dal dialogo tra Deianira, folle di gelosia perché è giunta nella sua casa la bellissima Iole, concubina di Ercole, e la Nutrice, che, in linea con la funzione propria di questo personaggio nelle tragedie di Seneca (*Medea*, *Fedra*, *Agamennone*), cerca di arginare il *furor* della padrona e di portarla a un approccio più razionale alla situazione. Come Medea e Clitemestra, Deianira, nel vedere il proprio ruolo di moglie insidiato da un'altra donna, medita intenti omicidi nei confronti del marito e della rivale. La Nutrice, per distoglierla da questi propositi, tenta dapprima – senza successo – di convincerla che la concubina non costituisce un reale pericolo per il suo matrimonio (351 sgg.); poi, dopo aver appurato che, nonostante tutto, Deianira ama ancora Ercole (449-452a), cerca di infonderle la speranza di riconquistare l'amore del marito ricorrendo alla magia, di cui si dichiara esperta (452b-453 e 464).

La menzione delle proprie arti magiche da parte della Nutrice costituisce il pretesto per l'inserimento di un catalogo di poteri soprannaturali (454-463), modellato su un *topos* poetico frequente soprattutto in Ovidio e nella letteratura di età neroniana¹. L'elemento della magia, in realtà, non è pertinente con

¹ Molti sono i punti di contatto con l'enumerazione dei poteri delle maghe tessale in Lucan. VI, 452 sgg., che inizia proprio con la magia erotica: cfr. in part. i vv. 458-460, dove si fa riferimento alla capacità di legare gli sposi ai quali manca l'attrazione sessuale reciproca. L'autore dell'*Oetaeus* inserisce il catalogo di poteri magici come divagazione che parte dal tema della magia erotica secondo un procedimento affine a quello adottato da Ovidio nell'*Eroide* VI: Ipsipile afferma che Medea non ha conquistato l'amore di Giasone con la sua bellezza, ma lo ha irretito con le arti magiche (83-84 e 93-94); attratto da questo tema, è introdotto, ai vv. 85-93, un catalogo dei poteri magici di Medea, analogo a quello dell'*Oetaeus*. Sulle ascendenze letterarie di questo *topos* poetico si rimanda a BALDINI MOSCADI 1976, 149 sgg. (= EAD. 2005, 26 sgg.); WALDE 1992,

MANLIO MARINELLI

La società degli attori sotto Giustiniano: Coricio di Gaza e *l'Apologia dei mimi*

Per molto tempo gli studi sul teatro greco si sono arenati su una prospettiva cronologica ridotta al V-IV secolo a.C. in ragione di un duplice equivoco di marca testocentrica: da una parte ha primeggiato la lettura della civiltà teatrale greca secondo un'ottica di apoteosi (il V secolo) e decadenza, che ha finito per offrire la percezione che il teatro greco avesse esaurito la propria importanza nel giro di pochi decenni ai quali sarebbero seguiti una decina di secoli di oscura ripetizione di vacui stilemi; dall'altra è ancora oggi assai seguito tra i classicisti il convincimento secondo il quale ci troveremmo di fronte ad una cronica mancanza di documentazione¹. È dunque necessario rivedere entrambe queste prospettive sia sondando le pratiche teatrali delle altre epoche della grecità, sia proponendo alla comunità scientifica dati e documenti finora negletti o poco sondati. In questo articolo intendo proporre alcune riflessioni in merito a Coricio di Gaza e alla sua orazione *Discorso in merito a quanti rappresentano la vita presso Dioniso* o più semplicemente *Apologia dei mimi*² (or. 32),

¹ MARINELLI 2015, 9-42. Analoghe e approfondite riflessioni sono state proposte da GARELLI 2007, 23-24 che nota acutamente la necessità di rimettere in discussione nessi aprioristici quali quello dello schema mentale apoteosi-decadenza. Cfr. anche LE GUEN-POULET 1995, 59-90, in particolare 65 sgg. e WEBB 2009, 70 sgg., una delle prime antichiste ad aver usato i paradigmi dell'antropologia teatrale e della teatrologia.

² La bibliografia sul mimo nel mondo antico è vasta: cfr. tra gli altri CICU 2009-2010, che riassume con precisione il percorso del genere sia dal punto di vista letterario (71-84), sia rintracciando le notizie più importanti sugli attori (84-97); tale studio, ricco di fonti, è però molto parco per il periodo di nostro interesse; GIANOTTI 1993, 47-55 offre un rapido ma informato quadro sull'età imperiale mentre GIANOTTI 1996, pur utilissimo, ha un taglio assai riassuntivo e tratta insieme pantomimo e mimo. Tutti questi studi sono molto ricchi di fonti e spunti bibliografici ma sono sostanzialmente incentrati sull'età imperiale. Per l'arco temporale di cui mi occupo cfr. il classico REICH 1903, in particolare il cap. I, che però presenta il limite di voler vedere delle forzate discendenze tra fenomeni mimici antichi e moderni; rapidi accenni in SCHOULER 1987, 283 sgg.; oltre alla voce *mimus* della *Realencyclopädie der classischen Altertumwissenschaft*

DELIA GAMBELLI

«Errante et sans dessein je cours dans ce palais».
Per una lettura dell'*Andromaque* di Racine

Uno dei versi più suggestivi del teatro di Racine è pronunciato da Hermione nell'*Andromaque*, rappresentata nel 1667. Eppure, a guardarlo da vicino, questo alessandrino è il prodotto di una sorta di collage di fonti antiche e moderne (peraltro anche quest'ultime ispirate alle prime). L'immagine di una *domus* che a stento contiene tutta la furia di una Deianira errante è nell'*Ercole sull'Eta* di Seneca ([...] *tum per Herculeos lares | attonita fertur; tota vix satis est domus:| incurrit, errat, sistit, Hercules Oetaeus, 245-247*)¹ e nell'*Hercule mourant* di Rotrou oltre al palazzo che tutto trema è presente anche la corsa senza meta («Elle court sans dessein et sa course rapide | Cent fois a fait trembler tout le palais d'Alcide», II, 1, 309-310)². Ma tutta l'*Andromaque* è il risultato di una meticolosa contaminazione. Del resto, i più grandi capolavori del classicismo francese raggiungono un'originalità sorprendente proprio attraverso un lavoro di collage. Racine stesso nelle due prefazioni all'*Andromaque*, del 1668 e del 1676, denuncia le fonti (non tutte, a dir la verità, e non senza reticenze, ripensamenti e omissioni) e addirittura, nell'incipit, fa seguire alla citazione di alcuni versi del terzo Libro dell'*Eneide* una dichiarazione molto esplicita: «Voilà en peu de Vers tout le sujet de cette Tragédie. Voilà le lieu de la Scène, l'Action qui s'y passe, les quatre principaux Acteurs, et même leurs Caractères»³. Ma se poi riconosce,

¹ «[...] così lei si trascina, in delirio, attraverso il palazzo di Ercole, e le è a mala pena sufficiente l'intera casa: corre, vaga, si ferma», trad. Rossi 2000.

² MONCOND'HUY 2006. «Corre senza una meta e la sua rapida corsa | Cento volte tremar ha fatto di Alcide tutto il palazzo».

³ FORESTIER 1999, 197 e 297, a cui rinviano, nelle note *infra*, sia le citazioni dalle Préfaces all'*Andromaque* che le citazioni da altre pièces del *corpus* raciniano. Ma per le citazioni dal testo dell'*Andromaque* rinvio a DANDREY 2001²; questo perché, mentre Dandrey riporta l'edizione del 1673, Forestier, che pure è l'autore di un apparato critico eccellente e ricchissimo, opta per la prima versione dell'*Andromaque*, del 1668, scelta

VALERIA SPACCIANTE

Autoaffermazione e metaletteratura:
l'Histoire de Tityre nel Prométhée mal enchaîné
di André Gide*

Le *Prométhée mal enchaîné*, scritto nel 1899 da un André Gide appena trentenne, è un'opera estremamente difficile da interpretare, a causa dell'avvicinarsi di numerosi temi, che creano un tessuto testuale confusionario e apparentemente irrazionale.

Protagonista della storia è Prométhée, che, liberatosi dal Caucaso, decide di fare una passeggiata a Parigi, iniziando così un percorso di affrancamento dalla propria aquila, scandito dall'incontro con vari personaggi, in apparenza completamente irrelati tra loro. Il Titano, una volta ucciso l'animale, conclude l'opera con un inserto metanarrativo di cui il testo stesso sottolinea l'autonomia strutturale esplicitandone il titolo: *Histoire de Tityre*. Quest'ultima sezione non smentisce la complessità del *Prométhée*, né, apparentemente, ne fornisce una chiave di lettura: il protagonista è Tityre, che, circondato dalle paludi e dalla noia, riceve in dono una quercia e decide di prendersene cura, creandole intorno un vero e proprio villaggio, tutto al suo servizio. Dopo un primo momento di soddisfazione, si rende conto però di essere succube della quercia, a cui ha ormai dedicato l'esistenza: gli viene in aiuto l'amica Angèle, che gli propone di partire con lei. I due si recano a Parigi, dove incontrano Moelibée, da cui Angèle rimane affascinata al punto da andare via con lui, ricacciando Tityre nella noia e nella monotonia iniziali.

Tityre è direttamente ispirato al Titiro delle *Bucoliche* di Virgilio: questo trasparente richiamo intertestuale s'innesta ostentatamente su una struttura già di per sé dipendente dal *Prometeo incatenato* di Eschilo. Si tratta, dunque, di un testo letterario

* La revisione di questo articolo deve molto alle indicazioni suggerite dai revisori anonimi della rivista. A loro va il mio sentito ringraziamento.

ROSANNA LAURIOLA

Sophocles' *Oedipus Rex* and Moravia's *Il dio Kurt*:
Oedipus as βᾶσανος of a Nazi Experiment
and The Ideology of Race*

1. *Introduction*

The story of Oedipus, as recounted by Sophocles, is arguably the most influential myth to survive from antiquity. As its reception history shows, it has in fact enjoyed an impressive *Nachleben*. Among the countless adaptations and revivals Alberto Moravia's *Il dio Kurt* (God Kurt, 1968) is one of the lesser known versions and, almost certainly, the least studied. Due to its setting in a concentration camp, which clearly evokes Auschwitz, and to its plot-line, which features an experiment at the expense of some Jewish prisoners, inevitably echoing the Nazis' experimentations and ideological stands, brief references to this play have appeared in broader studies of Holocaust literature¹ and of Foucault's and Agamben's philosophy of sovereign power as applied to Hitler's politics and Nazi Germany². On the other hand, because of its explicit re-use of *Oedipus Rex*, scattered mentions of *Il dio Kurt* have occurred in some of the extensive studies devoted to the afterlife of the Sophocles' play, which, in light of their comprehensive scope, understandably fail to provide an in-depth analysis of the strategy and meaning of Moravia's modern adaptation of his Greek model³. Once *Il dio Kurt* was 'rediscovered', that is, granted the

* I wish to thank Prof. C. Kallendorf (A&M Texas University, College Station, TX) and Prof. J. Krayer (University of London, London, UK) for their insightful suggestions; prof. S. Casini (Università di Perugia, Italy) for kindly making available to me some of his works on Moravia's poetics, and Ms V. Rivieri (Università di Pisa, Italy) for sharing her MA thesis on Moravia's dramatic production.

¹ Such is specifically the case of GOLDFARB 1980. On the Holocaust in drama and literature, see SCHUMACHER 1998; PLUNKA 2009; also below, 160-161 with nn. 32-34.

² Such is the case of DELL'AIA 2011. On the relevance of Foucault's and Agamben's philosophy to the interpretation of Moravia's play, see below, 157-158, with nn. 18, 19.

³ See, e.g., FABRIZIO 1981; PADUANO 2008, 171-175. But, for instance, it is not mentioned in the survey of the play's reception history penned by MACINTOSH 2009.

FRANCO PERRELLI

Greci e avanguardia nella Seconda Riforma del teatro

1. Negli anni Sessanta, con profonde irradiazioni nel quindicennio successivo, l'arte teatrale è stata investita da una ventata di rinnovamento, che uno dei suoi più rilevanti protagonisti, il polacco Jerzy Grotowski, ha definito come una «Seconda Riforma». La *prima riforma* – quella che ha contribuito a «creare il grande teatro europeo» del Novecento – rimanda all'opera di Stanislavskij, Mejerchol'd, Vachtangov, Craig, Piscator, Copeau e Artaud:

Poi è arrivata la seconda riforma del teatro, cioè gli anni Sessanta [...]. E chi è apparso a cavallo dei due periodi come ad esempio Brecht, troppo giovane per la prima riforma e già scomparso prima della seconda, ha molto influenzato quest'ultima. Le grandi personalità di questa riforma sono state Peter Brook, Bob Wilson, André Gregory, Joe Chaikin, Julian Beck e Judith Malina, Peter Schumann, Kantor e un po' più tardi Eugenio Barba e Ariane Mnouchkine¹.

Il presupposto di questa *riforma*, che in realtà si presenta come una radicale *rivoluzione*, è stata la maturazione della coscienza di un indebolimento del teatro occidentale in quanto forma di partecipazione e, quindi, della necessità di superare l'idea di rappresentazione, connessa a una specifica spettacolarità, per trascenderla in «un tipo di rituale o di cerimonia», come affermava nel 1962 lo stretto collaboratore di Grotowski, Ludwik Flaszen. In quest'ottica, l'attore deve diventare «un rappresentante della comunità degli spettatori che spinge costoro alla partecipazione e li coinvolge in un condiviso rituale teatrale. [...] È quasi come nelle cerimonie magiche, considerate una fonte arcaica del teatro»².

Nella cornice dell'abbinamento di arcaismo e magia – in un'in-

¹ GROTOWSKI 1994, 109-110.

² FLASZEN 2014, 95-96.

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

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di aprile 2017