

Eleonora Anselmo

Edoardo Sanguineti traduce *La festa delle donne*: un'analisi delle 'costanti sanguinetiane'

Abstract: Edoardo Sanguineti veste, oltre ai panni di poeta, narratore, critico, anche quelli di traduttore, segnatamente dei testi classici. A partire dal 1968, infatti, su committenza, si avvicina alle tragedie greche e latine. Il 1979, però, rappresenta un *unicum*: Sanguineti pone mano a *La festa delle donne* di Aristofane, un testo comico. Il presente lavoro si pone come obiettivo l'analisi di resa della traduzione comica da parte di Sanguineti, per gettare un ponte fra antichità e classicità e soprattutto per dimostrare come dietro il traduttore si nasconda, o per meglio dire si mostri, il poeta. Così Sanguineti gioca con il lessico aristofaneo, forza l'ordine delle parole per dare luce alla sua letteratura, del tutto contemporanea.

Abstract: Edoardo Sanguineti plays not only the role of poet, narrator and critic but also that of translator, especially of classical texts. Since 1968, in fact, on commission, he approaches the Greek and Latin tragedies. The 1979, however, is a *unicum*: Sanguineti puts hands to *La festa delle donne* by Aristofane, a comic text. This work therefore aims to analyse the rendering of the comic translation by Sanguineti, to bridge the gap between antiquity and classicism, and above all to show how the poet hides behind the translator, or rather shows himself. Thus Sanguineti plays with Aristotelian vocabulary, forces the order of words to give light to his literature, completely contemporary.

Parole-chiave: Sanguineti, traduzione, Aristofane, lessico

Keywords: Sanguineti, translation, Aristophanes, lexicon

Eleonora Anselmo è dottoranda in Italianistica da novembre 2023 presso l'Università degli Studi di Genova con un progetto sul rapporto tra spazio e letteratura negli autori novecenteschi. Si occupa inoltre, a partire dalle tesi di laurea triennale e magistrale, di Edoardo Sanguineti, in particolare della sua attività di traduzione dei classici e della ricezione di questi ultimi nella letteratura italiana contemporanea. Email: ele.anselmo@hotmail.it

Occasione e ricezione

La festa delle donne, commedia aristofanea rappresentata alle Grandi Dionisie del 411 a.C., è un *unicum* nella produzione di Sanguineti traduttore: si tratta, infatti, dell'unico testo comico greco che egli traduce.¹

Come accade di consueto, la motivazione per cui l'autore si accinge a tradurre un'opera è la committenza: l'esortazione, segnatamente, è da parte del regista Tonino Conte. Nel 1975, infatti, a Genova viene fondato da quest'ultimo e da Emanuele Luzzati il Teatro della Tosse, una delle esperienze genovesi più sperimentali e volte all'innovazione.

La commedia, messa in scena nel 1979, resta per molto tempo inedita, fino al 2001, in cui viene pubblicato il testo dalla casa editrice genovese il Melangolo e viene rappresentato dalla medesima compagnia a Siracusa.

Benché, come affermato da Sanguineti stesso, le traduzioni non abbiano quasi mai trovato una reazione dell'accademia che, anzi, ha riservato ai testi un sistematico silenzio,² nel 2010 è pubblicato da Rizzoli un volume contenente tutte le traduzioni greche e latine in lingua italiana, grazie alla supervisione dell'autore, di Federico Condello e di Claudio Longhi.³

Sono gli studi di Condello, segnatamente, a mettere in luce alcune delle caratteristiche ricorrenti nella produzione traduttiva sanguinetiana, che hanno permesso di parlare a ragione di 'costanti'. Il lavoro, condensato in un articolo uscito su «Poetiche»,⁴ che cataloga statisticamente i fenomeni, ha indicato le modalità di resa dal greco limitandosi però alla parte tragica. Data l'assenza di segnalazioni per *La festa delle donne*, diviene allora necessario attraversare puntualmente il testo aristofaneo alla ricerca delle ricorrenze individuate dallo studioso per i testi tragici.

Questioni lessicali

La parte che vede Sanguineti militare in modo più attivo è

senz'altro quella lessicale: l'impegno è programmaticamente volto a ridurre i lessemi, secondo la lezione di Greimas,⁵ al σῆμα nucleare, al significato dizionariale. Così, ad esempio, καλός è 'bello' e l'avverbio καλῶς⁶ è 'bellamente', indipendentemente dal contesto e dal tropo.

v. 165, αὐτός τε καλός ἦν καὶ καλῶς ἠμπίσχετο⁷

Egli era bello e si
vestiva con raffinatezza.⁸

Quello era bello, lui,
e bellamente si addobbava.⁹

v. 178, πολλοὺς καλῶς οἴος τε συντέμνειν λόγους

Capace di sintetizzare
bene molte parole.

Che bellamente in breve
molti discorsi raccoglie.¹⁰

Non sono risparmiati dalla resa ginnasiale neppure i neutri plurali, sistematicamente resi con la forma perifrastica 'cose + aggettivo':

v. 154, Ἀνδρεῖα δ' ἦν ποῆ τις, ἐν τῷ σώματι

Qualora qualcuno scriva
opere relative a un uomo,
nel corpo.

Ma se uno si poetizza
le cose virili, nella persona;¹¹

v. 343, ἦ μοιχὸς εἴ τις ἔξαπατᾷ ψευδῆ λέγων

O se un amante inganna,
dicendo menzogne.

O se un amante ne inganna una,
dicendo cose false;¹²

E si passa, così, con estrema facilità, allo straniamento:

vv. 298-299, [...] καὶ σύνοδον τὴν νῦν κάλλιστα καὶ
ἄριστα ποῆσαι, [...]

e che questa riunione di ora
si compia nel modo
migliore possibile.

E questa seduta qui vadano
bellissime e benissimo;¹³

Κάλλιστα e ἄριστα sono ipercalcate: non solo non è rispettata la “regola grammaticale”, che prevede l’uso del superlativo neutro plurale con valore avverbiale, ma la resa italiana è effettivamente straniante. Per mantenere l’omoteleuto Sanguineti cede al traduttese e dopo «bellissime» fulmina in cauda con «benissime».

Casi estremi del procedimento di resa del nucleo semico sono poi costituiti dai composti verbali o nominali¹⁴ che da una lingua agglutinante quale è il greco vengono scomposti nelle loro parti:

v. 3, Οἶόν τε, πρὶν τὸν σπλῆνα κομιδῆ μ’ ἐκβαλεῖ

Prima che io sputi la milza.

Prima che mi sputo via la mia milza.¹⁵

v. 119, Ἄρτεμιν ἀπειρολεχῆ

Artemide vergine.

Artemide, che a letto
non ci è stata.¹⁶

I due casi sono un chiaro segnale della volontà di una resa che imiti meglio la corporeità della lingua parlata, alla ricerca della sostanza sonora che caratterizza tutte le sue opere teatrali. Sanguineti, però, non perde occasione di estremizzare adeguatamente il calco, in casi definiti da Condello ‘calchi etimologici’: in questi, infatti oggetto della resa non è più il singolo “morfema” – ossia il “monema” manifesto – bensì il “semema” occulto, presunto “etimo” veridico, riprodotto anche qui, però, nella sua forma “nucleare”, tale cioè da non rivelare alcuna essenza extraverbale, ma mirante piuttosto a ripetere, a ricalcare, propriamente, la traccia di una radice.¹⁷ Costante nella resa sanguinetiana, a eccezione di due singolari casi,¹⁸ è il nome «Dio» non solo in luogo di θεός, bensì in ogni traduzione di Ζεύς.¹⁹

Si osservino, a titolo di esempio, i seguenti passi:

v. 20, Νῆ τὸν Δί' ἤδομαί γε τουτὶ προσμαθών.

Ma per Zeus gioisco
nell'imparare ciò.

Perdio, come sono contento
che me lo imparo.²⁰

v. 34, Μὰ τὸν Δί' οὔπω γ' ὥστε κάμει γ' εἰδέναι.

Ma per Zeus così
da quello che so.

No mai, per dio,
da quello che ne so io.²¹

La resa 'Perdio' è, tra l'altro, significativa se pensata in funzione del pubblico: l'importanza dello spettatore è evidente fin dal titolo dell'opera, come si affermerà tra poco.

Si potrebbe sostenere che Sanguineti scelga di tradurre Ζεύς in ragione di quella dicibilità e scenicità di cui spesso parla: una resa in 'Dio' attualizzerebbe la resa. L'autore, però, decide di tradurre a calco e, per farlo, getta un ponte filologicamente concreto tra Aristofane e traduzione: *diēw (grado zero *diw) è radice che indica 'cielo luminoso':²²

v. 1, ὦ Ζεῦ, χελιδὼν ἄρα ποτε φανήσεται;

O Zeus, verrà mai una rondine?

O Dio del cielo,
mi venisse una rondinella!²³

Sanguineti, però, riesce a spingersi oltre in quelli che Condello ha definito pseudocalchi: il primo di essi è da rintracciarsi nel titolo.²⁴

In questi giorni a Genova hanno rimesso in scena una traduzione che avevo fatto delle *Tesmoforiazuse* di Aristofane. Chi non le ha lette non si spaventi; infatti io l'ho tradotta col titolo *La festa delle donne*; poi la cosa ha avuto successo ed è stata replicata perché *Tesmoforiazuse* è un titolo che non incita nessuno spettatore probo a varcare la soglia di un teatro.²⁵

Il titolo viene programmaticamente ribattuto per tutta l'opera:

vv, 78-80, Καὶ πῶς; ἐπεὶ νῦν γ' οὔτε τὰ δικαστήρια
μέλλει δικάζειν οὔτε βουλῆς ἐσθ' ἔδρα,
ἐπίπερ ἐστὶ Θεσμοφορίων ἡ μέση.

O come? Che oggi né i giudici
giudicano, né ci sta la seduta del Senato,
che è il grande giorno della Festa delle Donne.²⁶

Sanguineti elimina ogni riferimento alla sacralità, forse sulla scia della prefazione di Coulon all'edizione di «Les Belles Lettres», la cui *Notice* incomincia con «*Les Thesmophories – ou plus exactement les Femmes célébrant la fête des Thesmophories*».²⁷ Al traduttore non importa delle Tesmoforie in quanto celebrazioni in onore di una dea come Demetra, ma in quanto festività che riguardano esclusivamente le donne.

L'intento è ben evidente dalle parole messe in bocca alla banditrice:

vv. 373-377, Ἄκουε πᾶσ'· Ἐδοξε τῇ βουλῇ τάδε
τῇ τῶν γυναικῶν· Τιμόκλει' ἐπεστάτει,
Λύσιλλ' ἐγραμμάτευεν, εἶπε Σωστράτη·
ἐκκλησίαν ποεῖν ἔωθεν τῇ μέση
τῶν Θεσμοφορίων

Silenzio. Do lettura dell'ordine del giorno
dell'assemblea femminista. Presidentessa Timòclea,
cancellieressa Lisilla, proponentessa Sòstrata.
Convocazione, in seduta mattutina, per il grande giorno
della Festa delle Donne.²⁸

La βουλή τῶν γυναικῶν, l'assemblea delle donne, diviene 'femminista' e, per denunciare la distanza dal mondo politico maschile del momento, i 'ruoli', che nel testo greco sono rappresentati da verbi (ἐπεστάτει, ἐγραμμάτευεν, εἶπε), e quindi senza alcuna precisazione di genere, divengono, in Sanguineti, satiricamente marcati: «presidentessa», «cancellieressa» e, ai limiti della flessione

linguistica, «proponentessa». Anche in questo caso, dal momento che la traduzione è collocabile in un momento storico in cui si fanno avanti le istanze del femminismo, la motivazione che sorregge la traduzione è l'avvicinamento al pubblico contemporaneo. Questa ricerca di dicibilità è in realtà riscontrabile anche in traduzioni precedenti, spesso anche su iniziativa dei registi con cui collabora: a titolo di esempio nel 1968 *Le baccanti* sono lette in un'ottica sessantottesca per iniziativa del regista Luigi Squarzina e il coro è trasformato in un gruppo di hippies con una donna di colore.

Alla festa delle donne, infine, nelle ultime righe del Sanguineti-Aristofane, spetta il dovere di dare al testo la massima scenicità:

vv. 1228-1230, Τὸ Θεσμοφόρω δ'
 ἡμῖν ἀγαθὴν
 τούτων χάριν ἀνταποδοῖτον.

E le due Tesmofore,
 per questa nostra festa delle donne
 ci faranno la grazia degli applausi.²⁹

Laddove la traduzione di servizio suonerebbe «Le due Tesmofore diano a noi una buona ricompensa per queste cose», Sanguineti rende il pronome dimostrativo neutro τούτων «festa delle donne», mentre la ἀγαθὴν χάριν diviene «la grazia degli applausi», in totale omaggio alla consuetudine degli epiloghi comici.

Per quanto il calco etimologico presente nel titolo sia di rilevante innovazione, il poeta non perde l'occasione di tradire in modo più grave il testo:

vv. 558-559, ὡς τ' αὖ τὰ κρέ' ἐξ Ἀπατουρίων ταῖς μαστροποῖς διδοῦσαι
 ἔπειτα τὴν γαλῆν³⁰ φαμεν

(Non ho detto) che diamo
 la carne delle Apaturie
 alle ruffiane e poi diciamo
 che è il gatto.

E che la carne, a pasqua,
 ce la diamo
 alla ruffiana e poi diciamo
 che è la gatta.³¹

Le Apaturie, festa autunnale delle fratrie, durante la quale erano legittimate da parte dei padri le nascite dei figli, sono traslate da Sanguineti in «Pasqua»,³² secondo un procedimento caro all'autore e già sperimentato, ad esempio, nel primo approccio al greco, nel 1968, con la traduzione di *Le baccanti*, satura di elementi religiosi. Si può giustificare la scelta anche in questo caso come necessità di avvicinamento al pubblico contemporaneo, con l'inserimento di un termine popolare come «Pasqua».

Per far ridere il pubblico con Aristofane, però, non è sufficiente ricorrere a rese più auliche: è necessario ottenere il massimo straniamento possibile, cosa che Sanguineti esprime segnatamente in alcuni versi:

vv. 422-423, αὐτοὶ φοροῦσι κρυπτά, κακοηθέστατα,
Λακωνίς ἄττα, τρεῖς ἔχοντα γομφίους.

Essi portano
certe chiavi nascoste,
malefiche, spartane,
con tre denti.

perché gli uomini, adesso,
si portano via le chiavi,
quelli, di nascosto,
e di quelle più maligne,
made in Sparta, fatte con i tre denti.³³

vv. 811-812, Οὐδ' ἂν κλέψασα γυνὴ ζεύγει κατὰ πεντήκοντα τάλαντα
εἰς πόλιν ἔλθοι τῶν δημοσίων.

Nessuna donna
potrebbe giungere in città
con una carrozza,
dopo aver rubato cinquanta
talenti di denaro pubblico.

Una donna,
che si ruba sui cinquanta milioni allo
stato, non se ne va
in duecavalli sull'acropoli.³⁴

Le chiavi malefiche sono dette λακωνικά, «spartane»: nella commedia gli uomini sbarrano la credenza perché, secondo una convenzione comica, la donna mangia e beve a volontà, consumando tutta la dispensa e dilapidando il patrimonio familiare. Sanguineti non si accontenta e marca la provenienza dell'oggetto con l'anglicismo «made in». Nel secondo passo l'effetto di straniamento

è massimo: Sanguineti proietta la scena dal 411 a.C. agli anni Settanta appena vissuti: ζεύγος,³⁵ che vale ‘giogo’ e, per analogia, ‘cocchio’, viene tradotto da Sanguineti in «duecavalli», così che lo spettatore veda sfrecciare nella propria mente un’automobile moderna, icasticamente ‘pop’, sull’istituzione sacra dell’Acropoli. Nel terzo caso il procedimento è il medesimo: πόστιον, diminutivo di πόσθη, «membro virile», per altro messo in bocca da Aristofane a uno Scita,³⁶ è reso con l’idiotismo «belino»,³⁷ senza dover ricorrere a traduzioni più volgari.³⁸

Infine, nell’ultimo passo, Sanguineti si sbizzarrisce:³⁹ λήκυθος⁴⁰, che vale ‘contenitore per olio’⁴¹ ma anche ‘pomo d’Adamo’,⁴² è nuovamente inglesizzato in «for men», mentre στρόφιον è toscanizzato in «reggipuppe».⁴³

La rassegna degli pseudocalchi, nei quali l’etimo originario, appartenente alla sedimentata *langue*, si nasconde dietro la viva e nuova parole, scatena verosimilmente il plurilinguismo e il pluristilismo, quelli cari al Dante di Sanguineti nella sua tesi di laurea.⁴⁴ Proprio dagli studi della *Commedia* nasce un paradigma dantesco che, come ben sostiene Giuseppe Carrara, porta Sanguineti a modificare la definizione continiana di plurilinguismo in mistilinguismo:

una mescolanza di registri poetici, dialetti e linguaggi, ma anche pluralità di tono, forma e stile. L’intento, per “l’uomo in rivolta, nell’età atomica”, era quello di far piazza pulita dell’uniglossia del poetese, accumulare rovine su rovine e produrre una poesia in grado di rispondere “a un’idea di poesia come anarchia. Anzi e piuttosto, come rivoluzione”.⁴⁵

Questioni di *ordo verborum*

Dal piano del lessico è ora tempo di transitare a quello dell’*ordo verborum*: Condello, a tal proposito, distingue le operazioni di Sanguineti, «accomunate dal chiaro intento di riprodurre le figure di metatassi⁴⁶ dell’ipotesto»,⁴⁷ in tre categorie.

La prima tipologia di calco è detta ‘morfo-sintattica’: i cosiddetti

‘costrutti’ con i quali Sanguineti si è messo alla prova sui banchi del liceo sono restituiti al lettore, e allo spettatore, nella loro letteralità più pura, «a grado zero di valenza letteraria»,⁴⁸ per soddisfare l’insegnante del ginnasio, che inneggia a una divina “resa letterale”, scevra di ogni interpretazione, per verificare il corretto apprendimento della regola grammaticale appena spiegata.

Oltre al già discusso neutro plurale, il genitivo assoluto è tradotto in modo implicito con un gerundio, come accade ai vv. 67-68:

vv. 67-68, καὶ γὰρ μελοποιεῖν ἄρχεται. Χειμῶνος οὖν ὄντος κατακάμπτειν τὰς στροφὰς οὐ ῥάδιον

E infatti inizia con il canto.
Quando è inverno,
non è facile piegare le strofe.

Perché attacca che canta:
perché, essendo l’inverno,
plasmarle non è facile, le strofe.⁴⁹

Nessuna risoluzione della prolessi della relativa, che risulta sempre ipercalcata, come accade nel seguente passo:

v. 445, ἃ δ’ ἐγὼ πέπονθα, ταῦτα λέξαι βούλομαι.

Voglio dire le cose che ho subito.

Ma cosa mi sono patita io! Ve lo voglio dire.⁵⁰

Sanguineti, infine, cede il passo all’ipercalco, come capita, ad esempio, con il dativo di possesso, reso con il verbo ‘avere’, ma con il mantenimento del dativo ‘ci’.

v. 376, ἧ μάλισθ’ ἡμῖν σχολή

quando abbiamo più tempo.

che così ci abbiamo un po’ di tempo.⁵¹

La seconda tipologia di calco è definita ‘frastica’: l’andamento originario deve essere riprodotto fedelmente,⁵² anche a costo di creare «innaturali traiezioni e slogature sintattiche di ogni sorta».⁵³

vv. 146-147, Ἦ πρόσβυ πρόσβυ, τοῦ φθόνου μὲν τὸν ψόγον
ἤκουσα, τὴν δ' ἄλγησιν οὐ παρεσχόμεν·

Vecchio, vecchio,
sentii il morso dell'invidia,
ma non ricevei dolore.

O veglio, veglio,
dell'invidia il vituperio udii,
ma doglia non ne accolsi.⁵⁴

v. 152, μετουσίαν δεῖ τῶν τρόπων τὸ σῶμ' ἔχειν

Bisogna che anche il corpo
partecipi ai modi (femminili).

Partecipazione di cotali maniere
conviene la persona avere.⁵⁵

Dai passi riportati risulta evidente la volontà di Sanguineti di restituire la struttura della lingua originale, poiché, come affermato da lui stesso, tradurre significa importare nella propria lingua una lingua straniera, e non adattare alla propria lingua il greco, in altri termini: va grecizzato l'italiano, non italianizzato il greco.⁵⁶ Si potrebbe anche pensare a un intento parodico del linguaggio tragico, che crea un effetto di comicità, inserito in questo contesto. Posta dunque *in primis* la fedeltà alla sintassi greca, neppure il lettore, o per meglio dire l'ascoltatore, più distratto potrebbe trascurare una caratteristica comune agli esempi citati, vale a dire una ricorrente e attenta musicalità. Il Sanguineti traduttore, però, cede ancora di più il passo al Sanguineti compositore: così il duplice πρόσβυ è aulicamente reso «veglie, veglie» che rimanda con «vituperio», creando assonanza tra primo e secondo emistichio e paronomasia con il successivo «doglia». Al verso 152 la rima interna è perfetta: «maniere» corrisponde ad «avere».

Questioni di metrica

A tal proposito è necessario approfondire un aspetto della traduzione aristofanea di Sanguineti, che, come dovutamente messo in luce da Andrea Capra,⁵⁷ rappresenta «un dato che non ha riscontri negli altri drammi classici tradotti da Sanguineti».⁵⁸

E davanti ai vecchi, che una volta le ragazzine
 se le coniugavano, ci ha fatto una calunnia, che non c'è un vecchio
 che se la vuole più sposare, la donna, per questo endecasillabo qui:
 «Marito vecchio, è padrona la donna».⁵⁹

Durante l'assemblea delle donne la banditrice cede la parola alla 'Prima donna', che, senza risparmiarsi, denuncia le colpe di Euripide: il poeta, attraverso le sue opere, ha calunniato e coperto di oltraggi il genere femminile e gli uomini, di conseguenza, non appena tornano da teatro, sono pieni di sospetto. Così, afferma l'oratrice, ogni loro comportamento è letto con la lente dei versi euripidei e necessariamente travisato. Segnatamente per colpa di un verso tratto dal *Fenice*, le donne sono colpevolizzate di essere δέσποιναι degli uomini di età avanzata, che 'manipolano' in ogni modo. Per citare la tragedia euripidea, Aristofane ricorre al termine ἔπος, letteralmente 'parola'⁶⁰ ma che, per contesto, può essere tradotto 'verso'.⁶¹

Risulta pertanto significativa la forzatura a cui il traduttore sottopone il testo: ἔπος è reso 'endecasillabo'. Per una penna attenta quale è quella di Sanguineti, la scelta lessicale diviene spia di due principali questioni: *in primis* l'autore si conferma coerente e il verso tradotto dal *Fenice* è reso con un perfetto endecasillabo; *in secundis* la parola lancia un segnale e costringe a rileggere l'intera traduzione sotto l'occhio della metrica.⁶²

Il ricorso alla rima ha dunque, per Sanguineti, un fine comico: il traduttore canzona il 'poetese', l'unica arma che ha a disposizione per ridare al pubblico l'Aristofane antico che, nelle *Tesmoforiazuse*, denunciava il 'tragediese' di Euripide.

Così si spiega l'intervento del Coro in risposta a Mnesiloco che, travestito da donna, tenta farsescamente di difendere il suo amico tragediografo:

vv. 520-531, Τουτὶ μέντοι θαυμαστόν,
 ὀπόθεν ἠύρέθη τὸ χρῆμα,
 χῆτις ἐξέθρεψε χώρα

τήνδε τὴν θρασεΐαν οὕτω.
 Τάδε γὰρ εἰπεῖν τὴν πανοὔργον
 κατὰ τὸ φανερόν ὧδ' ἀναιδῶς
 οὐκ ἂν ὀμόην ἐν ἡμῖν
 οὐδὲ τολμησαί ποτ' ἄν.
 Ἄλλα πᾶν γένοιτ' ἂν ἤδη.
 Τὴν παροιμίαν δ' ἐπαινῶ
 τὴν παλαιάν· ὑπὸ λίθῳ γὰρ
 παντί που χρῆ
 μὴ δάκη ρήτῳ ἀθρεῖν.

Questa è una meraviglia.
 Dove te la ritrovi, tu, una roba così?
 Qual terra la nutri, quella sfacciata lì?
 Una delinquente, pubblicamente,
 impudicamente eloquente,
 non me l'aspettavo qui,
 da averci un coraggio così.
 Di brutto, già, può capitarci di tutto.
 Sia lodato il proverbio vulgato:
 che ad ogni passo, sotto ogni sasso,
 attento al morso,
 lì del discorso.⁶³

Sanguineti schernisce il 'poetese', ricorrente nelle parole pronunciate dal coro, ma verso la fine del testo il traduttore forza il linguaggio e deride l'arte stessa del tradurre; non è più solo l'insieme delle donne a parlare per rime stranianti, ma ora lo fanno tutti i personaggi che, nelle parti recitate, 'filastroccheggiano':

MNESILOCO⁶⁴

Di queste gioie, a Euripide io sono debitore.
 Ma ci sono speranze, per Zeus, il salvatore!
 [...]

Le catene, intanto, ci sono. È chiaro che viene per me,

e se non mi voleva salvare, non veniva volando da me.

EURIPIDE

Care mie vergini care,
 come fare per andare
 che non mi vede questo scita lì davanti?
 Mi senti, o tu, che lì, negli antri, canti?
 Fammi un segno, da me lasciare
 alla mia sposa avvicinare.

MNESILOCO

Spietato chi mi ha legato,
 me, il più carico di mali, tra i mortali.
 Io, che a stento ero scampato
 a quella vecchia marcia, sono comunque rovinato.
 Questo poliziotto scita
 mi sta qui sempre a lato, sventurato, abbandonato,
 pasto ai corvi, incatenato.
 [...]
 Non la marcia nuziale,
 ma un lamento carcerale,
 [...]
 quello là, che per primo mi ha rapito
 che con lo zafferano mi ha vestito,
 che qua, tra queste donne, mi ha mandato,
 per questo rito.⁶⁵

Dunque, in quello che dovrebbe essere il momento più ‘tragico’ della commedia – vale a dire l’imprigionamento del Parente sotto la custodia attenta di un pritano, da cui il personaggio di Euripide non riesce a svincolarlo – lo scambio di battute tra Mnesiloco ed Euripide viene tradotto creando con una cantilena-filastrocca di sicuro effetto comico, sorretta da rime, assonanze e consonanze. Un poeta della consapevolezza, come definito da Capra, che, però,

come invece detto da Sanguineti stesso, sa cedere anche ai suoni inconsci:

Ho sempre avuto, per esempio, una grande passione per le allitterazioni, come più volte ha osservato Albini, anche in occasione di presentazioni e conversazioni pubbliche; il mio gusto per le allitterazioni ha sempre suscitato resistenza negli interpreti abituati a un flusso molto più sciolto e pacato;⁶⁶

e aggiunge:

io giungerei a dire: a questo mondo non esiste che l'allitterazione; io credo che noi siamo guidati da strategie allitteranti inconsce [...] rispondenti a un bisogno ritmico-fonetico che pilota i nostri discorsi anche quando noi crediamo di seguire una linea razionale, o una linea semplicemente casuale.⁶⁷

Questioni di significante

Resta da analizzare, infine, il calco retorico, vale a dire la resa delle figure di suono del testo originale.⁶⁸ Il recupero del significante è, di per sé, il primo grande tradimento che il traduttore compie, dovuto all'impossibilità assodata di traslare la *parole* tale e quale; l'operazione è ancora più complessa se si lavora su un testo greco o latino, poiché di queste lingue resta solamente la *langue*, mentre sulla pronuncia effettiva dei termini si possono formulare ipotesi non facilmente verificabili.

Si osservino i seguenti esempi:

v. 165, αὐτός τε καλός ἦν
καὶ καλῶς ἠμίσχετο

quello era bello, lui,
e bellamente si addobbava.⁶⁹

vv. 843-845, καὶ τόκου πράττειτο,
διδόναι μηδέν' ἀνθρώπων τόκου,
ἀλλ' ἀφαιρεῖσθαι βία τὰ χρήματ'
εἰπόντας τοδί.
"Ἄξια γοῦν εἶ τόκου τεκοῦσα
τοιοῦτον τόκου."

e chiede l'interesse, nessuno deve darlo, l'interesse, ma strapparli con forza, il capitale, e dirle poi così: «Te lo meriti, te, l'interesse, che hai partorito un figlio interessato».⁷⁰

Come si può notare, i poliptoti presenti nel testo greco sono sempre calcati in italiano, senza alcuna eccezione, sia nei casi più semplici sia in quelli più complessi, cosa verificabile ai vv. 843-845: non vi è soltanto la ripetizione di τόκον, con variazione flessiva, ma, si nasconde dietro la parola un gioco etimologico. Τόκος⁷¹ è «accouchement, naissance, enfant»⁷² e, per estensione, «intérêt d'un capital, d'un prêt»: il *calembour* mette a dura prova Sanguineti, che deve fare i conti allora anche con la figura etimologica τεκοῦσα τόκον. La risoluzione messa in atto è però efficace: 'partorito' insiste sui suoni «t» e «r», richiamando per allitterazione 'interesse', mentre il figlio diviene 'interessato'.⁷³ Il calco etimologico vince, tra l'altro, sulla resa ginnasiale: così al v. 345 «δῶρα δίδωσι» non è tradotto 'da doni', ma con 'dona doni', con il recupero dell'etimologia.⁷⁴

La traduzione del poeta incontra, tuttavia, anche precise difficoltà: i versi 616-617, ἐχθὲς ἔφαγον κάρδαμα. / Τί καρδαμίζεις; Οὐ βαδιεῖ δεῦρ' ὡς ἐμέ; suonano letteralmente «ieri ho mangiato crescione. Perché Cianci? Non verrai subito da me?». Il κάρδαμον⁷⁵ è il 'crescione', che ritorna come predicato verbale nell'interrogativa diretta del verso successivo. Dell'espressione Τί καρδαμίζεις; è riconosciuto il valore traslato su ogni dizionario;⁷⁶ una possibile traduzione sarebbe dunque «Perché parli a vanvera?». Il poeta, di cui si può constatare l'attenzione agli oggetti poetici e metonimici, inserisce il 'crescione': Coulon nell'edizione francese trova una via di mezzo e traduce «Que-parles-tu de cresson?».⁷⁷ Il traduttore, allora, facendo indossare un abito alle parole, inserisce un neologismo, mai attestato prima nella lingua italiana: «Che cosa che mi crescioni, te?»: il gioco di parole trova così una sua traslazione e il significato non viene perduto, sia perché facilmente deducibile dal contesto sia poiché 'crescioni' rimanda per suono al verbo 'rincreocere'.

Non mancano, infine, casi nei quali Sanguineti non si limita a riprodurre mimeticamente le figure di suono, ma le accresce: così, ad esempio, al verso 702 (οἶον αὖ δέδρακεν ἔργον, οἶον αὖ, φίλαι, τόδε), il predicato verbale δέδρακεν (δράω) e il complemento oggetto ἔργον, che non condividono la medesima origine etimologica, vengono tradotti «Quale opera ha operato, quello,

mie care, quale!»⁷⁸ con un calco dell'allitterazione originale della *v* in «q». Un procedimento simile viene utilizzato anche ai vv. 711-712 (φαύλως τ' ἀποδράς οὐ λέξεις / οἶον δράσας διέδυσ ἔργον): il poliptoto ἀποδράς-δράσας, in allitterazione con διέδυσ, suona nella traduzione di Sanguineti «fatto il fatto che hai fatto».⁷⁹

Ancora al verso 717 (μάτην λαλεῖτε) l'allitterazione contenuta nel verbo λαλέω è resa attraverso un'attenta scelta di traduzione dell'avverbio μάτην: in Sanguineti è «vanamente vaneggiate».⁸⁰

Sanguineti si trova a dover fare i conti con alcune parole che, già in lingua originale, si costruiscono su suoni: nel caso di onomatopée primarie, l'autore ricorre a una semplice traslitterazione. Βομβάξ⁸¹ (v. 46) è reso «Bom, bà»⁸² e, subito dopo, βομβαλοβομβάξ (v. 49) è «bom bam, bom bà»;⁸³ al verso 223, ἀτταταῖ ιατταταῖ diventa «Ahiahiahi, ih!»;⁸⁴ al verso 231, μῦ μῦ diviene «Muh, muh!».⁸⁵ Interessante è invece il caso del v. 945: Sanguineti, emendatore e filologo, rinuncia al testo stampato da Coulon, Ἰατταταιάξ, e calca la variante riportata in apparato critico Ἰαππαταιάξ, che risulta tradotto con «iappapaià».⁸⁶

Per quanto concerne, invece, le onomatopée secondarie, Sanguineti ricorre anche in questo caso al calco: così al v. 133, γάργαλος è «titillamento»⁸⁷ e al v. 173 παῦσαι βαύζων è «smettita di abbaiare».⁸⁸ Altrettanto significativo è il v. 417 (τρέφουσι μορμολυκεῖα τοῖς μοιχοῖς κύνας): laddove letteralmente suonerebbe 'allevano cani come spauracchi per gli amanti',⁸⁹ l'autore recupera l'onomatopée etimologica⁹⁰ e traduce «a farci il bau bau».⁹¹

Come si può osservare dagli esempi riportati, uno studio sistematico delle 'costanti sanguinetiane', sulla scia della classificazione di Condello, diviene fondamentale per mettere in luce il linguaggio colorito, «un lessico francamente regressivo, di un sottoparlato oniroide, che si articola entro un registro deliberatamente depauperato e ristretto»,⁹² ma che soprattutto si unisce «in una sintassi sbalordita e deficiente».⁹³

La presente analisi consente di condurre alcune riflessioni conclusive: Sanguineti traduttore, maggiormente esperto delle traduzioni tragiche, trasporta i medesimi meccanismi traduttivi

anche nell'unica commedia che ci è giunta. In questa, però, essi vengono utilizzati anche per supportare l'intento comico-parodico insito nel genere stesso della commedia: Aristofane permette di giocare con la lingua, scatena l'invenzione e Sanguineti accoglie bene questo invito.

Note

1 Se si guarda alla produzione latina, nel 1969 Sanguineti pone mano al *Satyricon* di Petronio.

2 SANGUINETI 2006, 45-46: «Che cosa pensi o abbia pensato l'accademia delle mie traduzioni, francamente non lo so. Esclusi pochi casi isolati, nel bene e nel male, ho sempre raccolto soltanto le reazioni dei registi e degli attori, o al limite del pubblico, che pure, col passare degli anni, è diventato sempre più qualunquista: applaude a tutto e non applaude a nulla, semplicemente consuma [...]. Non ho mai registrato le reazioni dell'accademia [...]. Gli specialisti del greco o del latino, quando sono intervenuti, l'hanno fatto al massimo in veste di recensori, con commenti in verità molto generici – “traduzione bella” o “bizzarra” o “forzata” – e raramente con osservazioni puntuali».

3 SANGUINETI 2006.

4 CONDELLO 2006, 565-594.

5 GREIMAS 2000, 72-78.

6 La scelta trova riscontro anche negli esperimenti traduttivi più tardi: sono ben diciassette i casi contenuti nella traduzione di *Ifigenia in Aulide*. Cfr. CONDELLO (a cura di) 2012, 25, 31, 41.

7 Il testo greco di riferimento è quello fedelmente utilizzato da Sanguineti per tradurre: ARISTOPHANE 1928, curata da Victor Coulon. Nel Magazzino Sanguineti (Biblioteca Universitaria di Genova) è presente l'edizione successiva, curata dagli stessi studiosi, pubblicata nel 1972 che, però, non presenta postille o segni grafici. Si è tuttavia certi della scelta sanguinetiana, poiché, come afferma, «le edizioni “Belles Lettres” divennero allora il mio mito, perché mi permettevano – con la traduzione a fronte – di irrobustirmi tanto nel greco quanto nel francese. E le edizioni “Belles Lettres” sono rimaste le edizioni di riferimento anche per le successive traduzioni. Non ho mai amato utilizzare molte edizioni diverse, salvo casi di emergenza. L'apparato critico mi ha sempre guidato nel formarmi un'idea della tradizione. E soprattutto ho sempre evitato di leggere altre traduzioni, per il timore di lasciarmi condizionare» (SANGUINETI 2006, 250).

8 Tutte le traduzioni che seguono sono da me proposte.

9 SANGUINETI 2001, 20. Tutte le citazioni che seguono fanno riferimento a questa edizione.

10 Ivi, 21.

11 Ivi, 20.

12 Ivi, 20.

13 Ivi, 33. Si noti anche la fusione tra italiano e latino.

14 Il *modus operandi* sanguinetiano in tutte le tragedie è volto alla scomposizione dei lessemi. In Aristofane si assiste però a una duplice direzione: da un lato l'autore rispetta il suo programma e, come si nota dagli esempi che seguono, suddivide in lingua italiana i morfemi; dall'altro, tenuto conto di star traducendo il commediografo che fa dei composti la sua marca stilistica più significativa, abbozza alcune traduzioni calcati con maggior fedeltà.

15 SANGUINETI 2001, 9.

16 Ivi, 18.

17 CONDELLO 2006, 570.

18 Cfr. v. 71, ὦ Ζεῦ, τί δράσαι διανοεῖ με τήμερον; tradotto da Sanguineti «O Zeus, che cosa ti pensi di farmi, quest'oggi?» e v. 272, Ὀμνυμι τοίνυν αἰθέρ', οἴκησιν Διός reso «Me lo giuro per l'etere, che è la casa di Zeus».

19 Si tenga conto della declinazione del sostantivo che, a genitivo, dativo e accusativo presenta la radice *djew, da cui Διός, Δί, Δία, che spiegano il calco etimologico sanguinetiano.

20 SANGUINETI 2001, 26.

21 Ivi, 12. Per citare un altro esempio: «Νῆ τοὺς θεοὺς ἐγὼ πυθέσθαι βούλομαι» (v. 71), «Ma per gli dei io voglio sapere» (traduzione di servizio), «Perdio, io voglio sapere che roba è questa» (Ivi, 15).

22 Per una completa trattazione etimologica cfr. CHANTRAINE 1999, 399.

23 Ivi, 10.

24 Nelle pagine seguenti saranno riportati soltanto gli esempi più significativi e caratterizzanti di pseudocalchi. Si noti, tuttavia, che è costante nella traduzione aristofanea l'unificazione di qualsiasi invocazione divina in «Perbacco»: cfr. v. 86 (Ποσειδῶ) o v. 267 (Ἀπόλλω).

25 SANGUINETI 2010, 344.

26 Ivi, 15-16.

27 ARISTOPHANE 1928, 9.

28 SANGUINETI 2001, 34.

29 Ivi, 85.

30 CHANTRAINE 1999, 207.

31 Ivi, 41.

32 Per l'inserimento di lessico cristiano all'interno delle traduzioni sanguinetiane si veda la traduzione di *Le baccanti*. Tra i vari esempi μνήμα diviene «sepolcro!» (v. 1); πότνια è «santo» (v. 585); θέαμα diventa «miracolo» (v. 760) e σπένδεται θεοῖσι è reso «viene versato in sacrificio agli dei» (v. 284).

33 SANGUINETI 2001, 36.

34 Ivi, 57. Si osservino anche questi due esempi: Εἶεν· καλὴ τὸ σκῆμα περὶ τὸ πόστιον, (v. 1188), « Bene: una bella forma per il mio pene» (traduzione

di servizio), « Eh, che ballo bello, belino!» (Ivi, 82); e ancora Τί λήκυθος και στρόφιον; Ὡς οὐ ξύμφορα (v. 139), «Che dire dell'ampolla e del reggiseno? Non possono stare insieme» (traduzione di servizio), «E lì il for men al reggipuppe? Che non ci combinano niente» (Ivi, 19).

35 CHANTRAINE 1999, 398.

36 Il Parente viene affidato da un pritano alla custodia di un arciere Scita: Aristofane caratterizza il linguaggio dello straniero saturandolo di idiotismi. Cfr. CASSIO 2016, 341: «Un caso eccezionale è quello dell'arciere scita delle *Tesmofoiazuse*, che comunica in un greco fortemente condizionato dal suo idioma per tutto il tempo in cui resta in scena (v. 1001-fine della commedia). Gli arcieri erano i poliziotti di Atene, tutti di condizione servile. Poiché vivevano in caserme insieme ad altri schiavi, avevano molte meno possibilità di imparare l'attico rispetto agli schiavi privati, che abitavano nelle case degli Ateniesi. Molti errori commessi dall'arciere scita trovano conferma nella testimonianza di vasi e degli *ostraka*: in *πιλῆσι* invece di *φιλήσεις* (v. 1190) si notano l'incapacità di collocare bene l'aspirazione; la confusione tra *ει* e *ι*; la perdita di *-s* finale. Una seria difficoltà dell'arciere riguarda anche il corretto utilizzo dei generi nominali, testimoniata per esempio dall'errata concordanza tra nome e aggettivo». Andrea Capra sottolinea come Sanguineti si limiti a chiamare l'arciere scita «sbirro» senza inserire nelle sue parole errori di grammatica, come fanno altri traduttori come Paduano, ad esempio (CAPRA 2015, 77-95).

37 In questo caso ci distacciamo dal pensiero di Capra: se è pur vero che la lingua dell'arciere non si macchia di errori grammaticali, la presenza di un idiotismo come «belino» può significare la volontà di Sanguineti di dare qua e là qualche pennellata di dialetto.

38 Così ad esempio PADUANO 1983, 199: «un pel fetere (un bel vedere) per mio cazzo».

39 Cfr. CURI 2005, 267.

40 CHANTRAINE 1999, 636.

41 Così traduce Coulon.

42 Il significato si riscontra in Clearco peripatetico (FHG 109). L'accezione non è esclusa nel passo citato, dato che si riferisce all'ambiguo aspetto di Agatone.

43 La pratica trova parallelismi nelle traduzioni latine di Catullo, come sottolineato da Luigi Weber (Id., *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Gedit, Bologna 2004, p. 298): «la *zonam diu ligatam*, vale a dire il «cinto verginale a lungo rimasto allacciato» di Catullo 2 diventa «gli slippucci legatissimi», mentre il *cubile [...] sertis ac Syrio fragrans olivo* del carne 6 si muta in «la tua tana, / odorosa di fiori et eau de Paris:». E ancora, nella sezione 7, lo *iube [...] veniam meridiatum* del carne 32 diventa un «invitami che io venghi, per il tè:», *ne quis liminis obseret tabellam* (nessuno chiuda il chiavistello alla porta) si converte nella formula da hotel «niente un do-not-disturb, lì alla maniglia:», *novem continuas fututiones* viene reso con un «le mie nove chiavate, uso no-stop», fino al conclusivo *pertundo*

tunicam palliumque, coloritamente aggiornato in «mi squarcio gli eminence, mi sfondo i jeans».

44 Cfr. SANGUINETI 1961.

45 CARRARA 2018, 179.

46 Come indicato da CONDELLO 2006, 571, nota 13, per l'accezione del termine cfr. GRUPPO μ 1976, 98. In particolare: «Agendo sulla forma delle frasi le metatassi rinviano necessariamente a una sintassi. Cercheremo dunque di definire il loro grado zero. Diciamo subito che ci riferiamo alle posizioni della linguistica distribuzionale. In essa, la grammatica descrive le combinazioni possibili tra i costituenti della frase e definisce questi costituenti secondo le combinazioni in cui entrano. La sintassi riguarda dunque relazioni essenzialmente strutturali tra morfemi. La descrizione grammaticale si libera cioè di un buon numero di criteri logici o tratti semantici ereditati da una lunga tradizione. In questa prospettiva [...] il soggetto della frase non sarà più considerato come il termine che designa sia l'essere o l'oggetto che serve da punto di partenza al pensiero. Si definirà il soggetto come "il termine sostantivale indispensabile alla realizzazione di questo enunciato (=l'enunciato minimo) mediante associazione con un altro termine provvisto di caratteri morfologici diversi (il verbo); si preciserà che il soggetto precede il verbo e che, in opposizione a un termine oggetto, gli conferisce le proprie marche di persona, numero e eventualmente di genere. Prevalgono in questa descrizione i tratti distintivi formali come combinazione, posizione o marca. Rimane comunque difficile eliminare ogni valore semantico dal campo della grammatica».

47 CONDELLO 2006, 571.

48 Ivi, 572.

49 SANGUINETI 2001, 15.

50 Ivi, 36.

51 Ivi, 34.

52 Ci si ricordi che il procedimento è portato all'estremo negli ultimi esperimenti traduttivi del poeta. Cfr. CONDELLO 2012. A titolo di esempio: βαρύ μοι κεφαλῆς ἐπίκρανον ἔχειν (E. *Hipp.* 201), la cui traduzione di servizio suonerebbe «È pesante per me avere una benda della testa», è reso da Sanguineti «Pesante, per me, della testa una benda avere».

53 CONDELLO 2006, 571.

54 SANGUINETI 2001, 19.

55 *Ibidem.* Ancora: οὐδὲν παθοῦσαι μείζον ἢ δεδράκαμεν; (v. 519), «Poiché non subiamo nulla di maggiore rispetto a quanto abbiamo fatto» (traduzione di servizio), «Niente patendo più che noi facemmo» (Ivi, 39).

56 SANGUINETI 2010², 5.

57 Cfr. CAPRA 2015, 80-85.

58 Ivi, p. 80.

59 SANGUINETI 2001, 35. Le virgolette sono da me inserite per evidenziare che si tratta di una citazione euripidea. Il testo greco corrispondente è il seguente: πρὸς τοὺς γέροντάς θ' οἱ πρὸ τοῦ τὰς μείρακας / ἤγοντο, διαβέβληκεν, ὥστ' οὐδεὶς γέρων / γαμεῖν ἐθέλει γυναῖκα διὰ τοῦπος τοδὶ· / "Δέσποινα γὰρ γέροντι νυμφίῳ γυνή" (vv. 410-413).

60 CHANTRAINE 1999, 362.

61 Così fa, ad esempio, tra gli altri, Paduano. Si specifica, tuttavia, che l'accezione è presente nel mondo greco.

62 Cfr. CAPRA 2015: soprattutto negli interventi corali la resa sanguinetiana tende, in virtù della fedeltà al calco, a rispettare la lunghezza versale dell'originale. Spesso i versi sono però scomponibili in endecasillabi-quinari o in settenari-endecasillabi. Allo stesso modo il traduttore ricorre alla rima per straniare l'ascoltatore.

63 SANGUINETI 2001, 39.

64 Il testo seguente corrisponde ai vv. 1008-1046: Ταυτὶ τὰ βέλτιστ' ἀπολέλαυκ' Εὐριπίδου. / Ἐα· θεοί, Ζεῦ σῶτερ, εἰσὶν ἐλπίδες [...] ἀδέσμ' ὑπάρχει. Δῆλον οὖν <τοῦτ' > ἔσθ' ὅτι / ἤξει με σῶσων. Οὐ γὰρ ἂν παρέπτετο [...] Φίλοι παρθένοι, φίλοι, / πῶς ἂν ἀπέλθοιμι καὶ / τὸν Σκύθην λάθοιμι; / Κλύεις, ὦ προσάδουσα τᾶμ' ἐν ἄντροις; / Κατάνευσον, ἔασον ὡς / τὴν γυναικὰ μ' ἐλθεῖν. / Ἄνοικτος ὅς μ' ἔδησε, τὸν / πολυπονώτατον βροτῶν. / Μόλις δὲ γραῖαν ἀποφυγῶν / σαπρὰν ἀπωλόμην ὅμως. / Ὅδε γὰρ ὁ Σκύθης φύλαξ / πάλαι ἐφεστῶς ὀλοὸν ἄφιλον / ἐκρέμασεν κόραξι δεῖπνον. [...] Κημὸν ἔστηκ' ἔχουσ', /

ἀλλ' ἐν πυκνοῖς δεσμοῖσιν ἐμπεπλεγμένη [...] ὅς ἔμ' ἀπεξύρησε πρῶτον, / ὅς ἐμὲ κροκόεν τόδ' ἐνέδυσεν· / ἐπὶ δὲ τοῖσδε τόδ' ἀνέπεμψεν / ἱερόν, ἔνθα γυναικες.

65 SANGUINETI 2001, 70-71.

66 SANGUINETI 2006, 15.

67 *Ibidem*.

68 CONDELLO 2006, 591-592.

69 SANGUINETI 2001, 20.

70 *Ivi*, 58.

71 CHANTRAINE 1999, 1118.

72 *Ibidem*.

73 In modo simile risolve Paduano, ricorrendo al «frutto»: «Nessuno dovrebbe pagarle i frutti che pretende; al contrario, bisognerebbe portarle via il denaro a forza, e dirle: bel frutto ti meriti tu, che hai partorito un tal frutto del ventre!».

74 CHANTRAINE 1999, 279-280.

75 *Ivi*, 497.

76 Non solo il già citato CHANTRAINE, ma anche MONTANARI 2013, 1196 (vedi καρδαμίζω): «parlare di nasturzio, cioè fig. parlare di cose senza importanza, cianciare (Ar. *Th.* 617). Cfr. anche Liddell-Scott-Jones, Greek-English Lexicon (LSJ): «καρδαμίζω, to be like cress, τί καρδαμίζεις; why chatter so much about cresses, i.e. about nothing? Ar. *Th.* 617».

77 ARISTOPHANE 1928, 43. È dello stesso avviso Paduano, che però trasforma l'interrogativa in esclamativa, canzonando bene l'interlocutore che parla in modo spropositato: «Ma che crescione e crescione!».

78 SANGUINETI 2001, 52.

79 *Ibidem*.

80 *Ibidem*.

81 CHANTRAINE 1999, 184. In particolare «Il y a là un groupe de termes expressifs se référant aux notions de ‘tourbilloner, bourdonner, ronfler’, le mouvement et le son se trouvant étroitement associés».

82 SANGUINETI 2001, 13.

83 *Ibidem*. È ipotizzabile anche un'influenza della poesia futurista.

84 *Ivi*, 24.

85 *Ivi*, 25.

86 *Ivi*, 67.

87 *Ivi*, 19.

88 *Ivi*, 21.

89 Alla traduzione di base si attiene PADUANO 1989, 118 («e addirittura allevano molossi come spauracchio per gli amanti» ma anche Coulon, ARISTOPHANE 1928, 35 («et qu'en outre on nourrit des chiens molosses, épouvantails pour les amants»).

90 Di dubbia origine, MONTANARI 2013, 1380 indica la derivazione da μορμό, 'strega, spauracchio' (da cui Mormò, divinità sotto forma di spettro femminile che si ciba di sangue di bambini e che mette in disordine case e botteghe). Cfr. anche Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, cit., p. 712.

91 SANGUINETI 2001, 35.

92 SANGUINETI 1965, 111.

93 *Ibidem*.

Bibliografia

ARISTOPHANE 1928 = Aristophane, IV, *Les Thesmophories – Les Grenouilles*, texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele, Paris, Les Belles Lettres, 1928.

CAPRA 2015 = A. Capra, *Poesia e non poesia nella Festa aristofanesca di Sanguineti*, in F. Condello, A. Rodighiero (a cura di), *Un compito infinito. Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, Bologna, BUP, 2015.

CARRARA 2018 = G. Carrara, *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti*, Milano, Ledizioni, 2018.

CASSIO 2016 = A. C. Cassio, *Storia delle lingue letterarie greche*, Firenze, Le Monnier, Firenze, 2016.

CHANTRAINE 1999 = P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1999, 399.

CONDELLO 2006 = F. Condello, *Appunti su Sanguineti traduttore dei tragici*, in *Poetiche*, 30, 2006, 565-594.

CONDELLO (a cura di) 2012 = E. Sanguineti, *Ifigenia in Aulide di Euripide*, Bologna, BUP, 2012.

CURI 2005 = F. Curi, *Gli stati d'animo del corpo: studi sulla letteratura italiana dell'Otto e Novecento*, Bologna, Edizioni Pendragon, 2005.

GREIMAS 2000 = A. J. Greimas, *Semantica strutturale*, Roma, Meltemi, 2000.

GRUPPO μ 1976 = Gruppo μ, *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Milano, Bompiani, 1976.

MONTANARI 2013 = F. Montanari, *Vocabolario della lingua greca*, Torino, Loescher, 2013.

PADUANO 1989 = G. Paduano (a cura di), *Aristofane, La festa delle donne*, Milano, BUR, 1983.

SANGUINETI 1961 = E. Sanguineti, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Olschki, 1961.

SANGUINETI 1965 = E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1965.

SANGUINETI 2001 = E. Sanguineti, *La festa delle donne*, Genova, il Melangolo, 2001.

SANGUINETI 2006 = E. Sanguineti, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, Milano, Bur, 2006.

SANGUINETI 2010 = E. Sanguineti, *Per una teoria della citazione* in E. Risso (a cura di), *Cultura e realtà*, Milano, Feltrinelli, 2010.

SANGUINETI 2010² = Edoardo Sanguineti, *Tradurre il teatro greco*, presentato nell'ambito del XLVI ciclo di rappresentazioni classiche, Teatro greco di Siracusa, 8 maggio-20 giugno 2010, Siracusa, INDA, pp. 1-6.