

FRANCESCO MOROSI

La scena del potere. Per una semantica dello spazio teatrale nella commedia di Aristofane

1. *Un trascendentale teatrale*

Abbandonato dal figlio Fidippide, Strepsiade si decide finalmente a bussare alla porta del Pensatoio per iscriversi alla scuola di Socrate (Aristoph. *Nub.* 131-8):

Στ. ἰτητέον. τί ταῦτ' ἔχων στραγγεύομαι
ἀλλ' οὐχὶ κόπτω τὴν θύραν; παῖ, παιδίον.
ΜΑΘΗΤΗΣ
βάλλ' ἐς κόρακας. τίς ἐσθ' ὁ κόψας τὴν θύραν;
Στ. Φεῖδωνος υἱὸς Στρεψιάδης Κικυννόθεν.
Μα. ἀμαθὴς γε νῆ Δί', ὅστις οὕτωςι σφόδρα
ἀπεριμερίμνως τὴν θύραν λελάκτικας
καὶ φροντίδ' ἐξήμβλωκας ἐξηρημένην.
Στ. σύγγνωθί μοι· τηλοῦ γὰρ οἰκῶ τῶν ἀγρῶν.

ST. Bisogna andare. Cosa sto qui a tentennare senza bussare alla porta? (*Bussa.*) Ragazzo! Ragazzo! DISCEPOLO Ma vaffanculo! Chi è questo che bussa alla porta? ST. Strepsiade figlio di Fidone di Cicinna. DI. Per Zeus, che ignorante. Hai bussato in modo così grossolano che mi hai fatto abortire un pensiero appena fatto. ST. Oh, chiedo scusa: del resto io vivo in campagna...¹

La porta divide due spazi: uno spazio esterno e uno interno, difficilmente penetrabile. Ciascuno di questi spazi è pertinenza esclusiva di un personaggio – un illetterato da una parte (*Nub.* 135 ἀμαθὴς) e un intellettuale, il discepolo di Socrate, dall'altra. Nella scena delle *Nuvole*, dunque, la porta rappresenta un confine fisico, ma anche un confine simbolico: il modo stesso in cui vi si bussa è, nelle parole del discepolo, il *principium individuationis* di chi sa e di

¹ Salvo altrimenti specificato, il testo di Aristofane è citato nell'edizione di WILSON 2007. Le traduzioni sono mie.

chi non sa². Aristofane divide lo spazio scenico in due sezioni, e semantizza questa divisione: chi sta dentro attinge a una conoscenza superiore, mentre chi sta fuori è un bifolco dei campi.

Lo spazio viene così ad assumere una tripla valenza: una fisica, o teatrale (ciò che gli spettatori vedono in scena: un attore che bussa alla porta della *skéné*); una drammatica, o diegetica (il modo in cui esso è descritto e narrato dal testo); una simbolica (il significato che lo spazio assume nel processo di significazione della commedia: in questo caso, il divario tra conoscenza e ignoranza). Il poeta gestisce contemporaneamente queste tre valenze: costruisce un reticolato teatrale (la divisione tra *orchestra* e interno della *skéné*, sulla cui porta il discepolo si affaccia), che riproduce visivamente un reticolato testuale (l'opposizione tra l'interno del Pensatoio e il suo esterno descritta dal testo); a questi due fa corrispondere un reticolato simbolico (l'interno rappresenta l'approdo a una conoscenza superiore, l'esterno l'ignoranza: opposizione fondamentale per l'economia generale delle *Nuvole*). In altre parole, la sintassi dello spazio assume una sua semantica, e la semantica spaziale contribuisce decisamente alla semantica generale della commedia.

La riflessione, critica e pratica, sul valore dello spazio nella creazione della semantica teatrale è un contributo decisivo del secondo Novecento³. Nel 1968, il grande regista teatrale Peter Brook includeva lo spazio nella sua definizione basilare di un atto teatrale:

I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst somebody else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged⁴.

² Alcune osservazioni sulla porta nelle *Nuvole* anche in GUIDORIZZI 1996, ad *Nub.* 133-83, MAUDUIT 2002, 27-8 e in GIOVANNELLI 2011, 103. Sull'analisi di questa scena, cfr. anche MOROSI 2018b, spec. 121 ss.

³ Con almeno un'eccezione rilevante, un contributo pionieristico di Max Herrmann (1931), che parlava già di «theatralische Raumerlebnis», esperienza spaziale del teatro: la definizione contiene due concetti che si dimostreranno poi centrali per gli studi sul teatro della seconda metà del secolo, quello di teatro come esperienza (un tema fenomenologico) e quello della centralità semantica e pratica dello spazio.

⁴ BROOK 1968, 9.

Per Brook, se ridotto al suo nucleo, un atto di teatro consiste nell'azione di almeno due persone, un 'attore' e uno 'spettatore', collocati in uno spazio, che può essere anche completamente vuoto. Su questa posizione la critica si era attestata da tempo⁵. Rispetto alle formulazioni precedenti, però, quella di Brook contiene un elemento aggiuntivo, lo spazio appunto. Perché una rappresentazione teatrale possa svolgersi, attore e spettatore necessitano di un luogo dove avvenga la *performance*: il tentativo di *reductio ad unum*, perfettamente in linea con gli esperimenti di teatro povero dell'epoca, riesce a ridurre lo spazio dove si verifica l'atto teatrale, ma non ad annullarlo. Sicuramente, Brook mirava soprattutto a indicare la possibilità di fare teatro ovunque, e dunque senza necessità di imponenti apparati scenici («I can take *any* empty space»). Tuttavia, questa petizione di principio finisce per far filtrare un concetto decisivo: lo spazio è un 'trascendentale' del teatro, è uno schema fondamentale attraverso cui si può interpretare strutturalmente e *a priori* ciò che avviene sulla scena. Esso è certamente condizione determinante per la presenza di attore e spettatore⁶; ma in quanto tale, non ha solamente un'importanza per così dire 'tecnica', o contestuale. Lo spazio, cioè, non si limita a fornire il contesto fisico, ma diventa una componente essenziale dell'arte drammatica. Lo spazio è una dimensione che il drammaturgo deve contemplare, e che l'interprete deve interpretare.

Per usare una terminologia semiotica (tutt'ora quella più fortunata negli studi sul teatro), la pratica teatrale è un codice fatto di segni da decodificare; anche lo spazio deve essere dunque considerato un sottocodice fatto di segni, e quindi di significati⁷. In

⁵ Almeno a partire da Bertolt Brecht (BRECHT 1964, 9). Così anche, p. es., BENTLEY 1964, 150 (poi ripreso da FISCHER-LICHTE 1983, 16); GROTHOWSKI [1968] 2002, 32-3.

⁶ KANTOR 1993, 217 definisce, appropriatamente, lo spazio la «Ur-Matter» del teatro. Si veda, più di recente, anche REVERMANN 2006, 107.

⁷ Il campo della semiotica teatrale si è sviluppato a partire in particolare dagli anni Ottanta del secolo scorso, ed è oggi un settore di ricerca molto ricco e complesso. È dunque arduo indicare una bibliografia anche sintetica: gli studi fondativi possono essere considerati quelli di Erika Fischer-Lichte (cfr. spec. FISCHER-LICHTE 1983; più di recente FISCHER-LICHTE 2014). Per un inquadramento generale, cfr. anche SERPIERI 1978; DE MARINIS 1982; SCHMID, VAN KESTEREN 1984; ASTON, SAVONA 1991; ELAM [1980] 2002

altri termini, se lo spazio è una componente fondamentale del teatro, anch'esso deve avere un *significato*, o meglio assumerne uno a discrezione dell'autore⁸. Lo spazio ha insomma valore come 'significante', e come tale va interpretato. A quest'operazione si è dedicata la critica negli ultimi decenni, tanto su un versante teorico⁹ quanto su un versante più specifico, dedicandosi allo studio dello spazio in singoli testi o in singoli *corpora*¹⁰.

Questo contributo analizzerà alcuni degli elementi più rilevanti e generali della semantica dello spazio teatrale nella commedia di Aristofane – che, salvo alcune per ora sparute eccezioni¹¹, non è ancora stata sottoposta a una disamina comprensiva e coerente sotto questo punto di vista. In particolare, ci si concentrerà sul tentativo di individuare alcune invarianti semiotiche, che possano accomunare le commedie del *corpus*, e fare sistema con un'interpretazione complessiva della commedia aristofanea. Come è noto, la questione dello spazio teatrale si presta a complesse riflessioni teoriche, che non è qui possibile affrontare¹²: il problematico rapporto tra testo e *performance* e tra mimesi e diegesi, la ricostruzione della messa in scena del teatro antico (all'ordine del

(contenente anche una storia della semiotica teatrale, spec. 4-19). Per orientarsi, si vedranno utilmente anche le sintesi di BALME 2003, 58-64 e 2008, 78-83.

⁸ PADEL 1990, 359. Naturalmente, la generazione dei significati non è un processo univoco, *top-down* (dall'autore ai fruitori), ma piuttosto un processo integrato di 'volontà' diverse – quella dell'autore, quella di ciascun fruitore, quella del regista e di tutti i *practitioners*, etc. – e di volta in volta cooperanti o concorrenti.

⁹ Cfr. e.g. PAVIS 2002 e 2003 e BALME 2003 e 2008. Studio di riferimento sullo spazio in teatro è ancora oggi quello di McAULEY 1999.

¹⁰ Questo lavoro ha naturalmente interessato anche gli studi sul teatro greco classico, benché con una certa lentezza rispetto alla *Theaterwissenschaft* e ad alcuni altri settori (la critica dei drammi shakespeariani, per esempio). L'analisi di FUSILLO 1990 sullo spazio del *Filottete* è non soltanto ampiamente condivisibile nelle conclusioni interpretative, ma per molti tratti pionieristica nei metodi. Impostazioni teoriche generali, e discussioni di relativi problemi specifici al teatro antico, si trovano in PADEL 1990, WILES 1997 e 2000, 89-127. Lo spazio della tragedia ha suscitato interesse per primo, ed è ora disponibile uno studio completo in merito (REHM 2002). In tempi più recenti, anche analisi di singoli testi prendono in considerazione, oltre alla messa in scena, anche lo spazio come significante: p. es. LAMARI 2010, 159-93, sullo spazio nelle *Fenicie*.

¹¹ In particolare MÖLLENDORFF 1995a, LOWE 2006 e REVERMANN 2006, 107-28.

¹² E per le quali mi permetto di rimandare a un mio saggio più ampio (MOROSI 2021).

giorno negli studi teatrali degli ultimi decenni)¹³ e i suoi limiti, il ruolo della convenzione. A mo' di premessa, basti segnalare che questo lavoro si propone di offrire uno studio prevalentemente letterario della semantica dello spazio nella commedia aristofanea. Come è stato ampiamente appurato¹⁴, il dramma antico possedeva una natura altamente convenzionale e anti-realistica. Ciò accresce il peso che il testo aveva nella ricezione dell'opera: in un teatro ad alto tasso di convenzionalità (e a basso tasso di naturalismo) l'aspetto testuale svolge un ruolo decisamente più attivo e più autonomo rispetto alla messa in scena. Non si tratta di una dominanza¹⁵, ma perlomeno di una importanza – o se si vuole di un'autonomia – semiotica: in un teatro fortemente convenzionale, la mimesi (ciò che si vede) ha bisogno della diegesi (ciò che il testo dice) per essere compresa in modo chiaro dagli spettatori¹⁶. Nella *Pace*, per esempio, il protagonista intraprende un complesso viaggio che lo condurrà sino all'Olimpo, poi in una grotta, di nuovo sull'Olimpo e infine ad Atene: ben al di là delle possibilità di rappresentazione naturalistica del teatro di Dioniso. Un'analisi del testo e delle principali ipotesi di messa in scena dimostra il ruolo fondamentale del testo (la 'diegesi') nel guidare di volta in volta la visione degli spettatori (la 'mimesi')¹⁷: poiché non è possibile riprodurre in modo naturalistico l'azione – ed è quindi necessario ricorrere a un alto grado di convenzionalità –, il testo ha una priorità semantica rispetto agli altri codici della *performance*.

¹³ A partire dal noto studio di TAPLIN 1977 su ingressi e uscite nel teatro eschileo.

¹⁴ Si vedano p. es. DALE 1969b e RUFFELL 2011.

¹⁵ O di una priorità gerarchica, come quella che sembra garantire alla diegesi ISSACHAROFF 1981.

¹⁶ La distinzione netta tra mimesi e diegesi a proposito dello studio dei rapporti tra testo e *performance* si deve allo studio di ISSACHAROFF 1981, ed è per molti versi stata superata dalla riflessione teorica successiva, che ha mostrato come sia più corretto parlare di un *interplay* tra mimesi e diegesi, e ha dunque cercato, a proposito dello spazio del teatro, di individuare un concetto intermedio, che desse ragione proprio dell'interazione tra i due poli e tra spazio descritto e spazio rappresentato (ÜBERSFELD 1981: «espace dramatique»; SCOLNICOV 1987: «theatrical space»; WILES 1997: «dramatic space»; McAULEY 1999: «fictional place»). Tuttavia, ai fini di questa discussione – e nel caso specifico del dramma antico, nel quale pare di poter effettivamente ravvisare una autonomia più marcata della 'diegesi' – è sufficiente la divisione più grossolana di Issacharof.

¹⁷ Un'analisi più approfondita in MOROSI 2019.

Pertanto, se fornire un'ipotesi di messa in scena il più possibile attendibile è ovviamente importante per una piena comprensione di ogni dramma, lo studio dello *script* merita di essere valorizzato nuovamente. In altri termini, nell'introdurre un elemento che non può essere rappresentato naturalisticamente, il poeta fa affidamento sulla capacità simbolica del teatro, e la attiva tramite le parole. L'autore, quindi, comunica certamente con il suo pubblico tramite la *performance*; il suo veicolo di comunicazione primario, però, resta il linguaggio. Perciò, il mondo che l'autore ha evocato tramite il testo non è meno 'vero' di ciò che gli spettatori possono vedere.

2. Lo spazio di Aristofane: osservazioni preliminari

In uno studio del 1987, il francesista Michael Issacharoff predicava due caratteristiche dello spazio comico: esso sarebbe «non-closed» e «multiple»¹⁸. Non è chiuso, perché consente un numero molto elevato di entrate; è multiplo, perché non riconosce unità di spazio, consentendo una mobilità a tratti sovrumana ai suoi personaggi¹⁹. Queste caratteristiche sono in gran parte valide anche per la commedia aristofanea, e possono essere utilizzate per un primo approccio alla drammaturgia di Aristofane.

Anzitutto, lo spazio nelle commedie del *corpus* è multiplo. Non è possibile riscontrare nei testi a noi conservati alcuna forma di unità di luogo²⁰. Non solo: questa forte volatilità emerge anche dal rapporto fra testo e *performance*. Molto spesso, infatti, lo stesso riferimento 'visuale' può variare, anche clamorosamente, il suo referente testuale: nei *Cavalieri*, per esempio, la porta della *skéné* indica per la gran parte della commedia la porta di casa di Po-

¹⁸ ISSACHAROFF 1987, 189.

¹⁹ Un esempio ancor più clamoroso di quello della *Pace* di Aristofane si può trovare in uno dei testi teatrali più iconici del secolo scorso, *Ubu roi* di Alfred Jarry, per il quale si è parlato di una vera 'esplosione dello spazio' (CHALAYE-KWAHULÉ 1993, 50): nel corso delle trentatré scene della commedia, gli spettatori si imbattono in almeno quindici luoghi diversi, con una media di circa un cambio di località ogni due scene.

²⁰ *Contra*, THIERCY 1986, 123-9; poi ripreso in THIERCY 2002.

polo; dopo la magica guarigione del protagonista, la stessa porta passa a indicare un altro ingresso, i Propilei. Non è necessario postulare l'esistenza di due porte (due riferimenti visuali diversi per due referenti diversi): la molteplicità dello spazio aristofaneo consente anche la modifica in corso d'opera dei referenti.

Questa caratteristica molteplicità investe tanto gli spazi fantastici, in cui spesso la commedia di Aristofane è ambientata (il *polos* degli uccelli, per esempio), ma anche la realtà per così dire 'fisica'. Anche quando lo spazio messo in scena è realmente esistente, questo spazio diventa prima di tutto uno spazio drammatico, quindi *fictum*²¹. La commedia aristofanea è stata giustamente considerata il teatro della *polis*²²; tuttavia, paradossalmente presenta una *polis* fittizia, soggetta a mutamenti spaziali che la rendono non più realistica di uno dei tanti mondi inventati da Aristofane. L'Atene di Aristofane è sì un luogo storico, ma al tempo stesso deformato dalle esigenze comiche. Si pensi per esempio alle *Rane*, ambientate in gran parte nell'Attica dell'epoca, secondo un itinerario che tocca tappe realistiche (il tempio di Dioniso nelle Limne, l'Eleusinion cittadino, la via Sacra, l'*agorà*). Nonostante la presenza pervasiva della topografia attica, qualunque tentativo di rintracciare un percorso 'realistico' nel viaggio di Dioniso e Xantia si è rivelato fallimentare²³: i luoghi non sono assortiti sulla base di un'effettiva continuità spaziale (dunque la loro successione non ha nulla di realistico, non rispetta le distanze geografiche), ma in modo del tutto libero. Ne emerge un testo che rappresenta certamente Atene, ma altrettanto certamente non rappresenta un'Atene pienamente realistica – perché la commedia aristofanea non ha necessità di farlo.

Naturalmente, è vero anche il contrario: gli spazi di fantasia, per definizione luoghi anti-realistici, assumono caratteristiche realistiche, e ateniesi. Oltre al caso delle *Rane* cui si è appena accennato, si pensi agli *Uccelli*, dove la città aerea costituita da Pi-

²¹ RUFFELL 2011, 46; in un altro contesto, anche EDMUNDS 1996.

²² P. es., SILK 2000, 307.

²³ GERHARD 1858; TUCKER, HARRISON 1904; HOOKER 1960; GUARDUCCI 1982; SLATER 1986 (poi ripreso in SLATER 2002, spec. 181-206).

setero è trattata come una vera e propria terra (*Av.* 557 διὰ τῆς χώρας τῆς ὑμετέρας), e assume numerose caratteristiche di città reali – in particolare, di nuovo, di Atene.

Per tornare alle definizioni di Issacharoff, si può dire senz'altro che la commedia di Aristofane è anche un sistema 'non chiuso'. Questo è forse uno degli elementi strutturali in cui il teatro di Aristofane si discosta in modo più evidente dal teatro tragico coevo. La tragedia, infatti, è un sistema perlopiù chiuso: una tragedia come i *Persiani* di Eschilo definisce un totale di cinque configurazioni sceniche, o *stage configurations* (le configurazioni di personaggi di volta in volta in scena)²⁴: questo significa che i movimenti in entrata e in uscita sono limitati al minimo, e che il sistema spaziale entro cui si svolge l'azione è penetrato soltanto di rado da personaggi che entrano ed escono. Nella prima delle commedie aristofanee a noi pervenute, gli *Acarnesi*, i personaggi parlanti sono ventitré (cui vanno sommati i servi di scena)²⁵, per un totale di configurazioni sceniche superiore alle cinquanta, dieci volte tanto quelle dei *Persiani*. Quello comico è un sistema che tollera una quantità di movimenti di scena persino difficili da quantificare²⁶.

Da queste osservazioni di massima, è derivata alla *scholarship* una considerazione estetica complessiva sulla drammaturgia aristofanea: lo spazio di Aristofane è apparso come una dimensione discontinua, affollata, assurda²⁷. In altri termini, la drammaturgia aristofanea sarebbe una drammaturgia così caotica da non consentire di rinvenire una sintassi coerente. Naturalmen-

²⁴ Per una definizione teorica delle *stage configurations*, cfr. PFISTER 1988, 171-6; per un'applicazione del concetto all'analisi del dramma antico, cfr. REVERMANN 2006, 139-45.

²⁵ La critica sembra ormai concorde nel considerare che la commedia facesse uso di figure mute che avevano il compito, fra l'altro, di liberare la scena di *props* ingombranti. La deduzione viene da un riferimento diretto presente nella *Pace* di Aristofane (vv. 729-30).

²⁶ Al punto che REVERMANN 2006, 139-45 suggerisce di parlare per Aristofane di *clusters* più che di singole configurazioni: i movimenti sono tanti e, spesso, tanto intricati da non consentire un'articolazione tanto precisa (o in ogni caso dal renderla quasi priva di utilità).

²⁷ POE 2000, 271: «I would like to believe that multiplicity is not simply a byproduct of absurdity but an expression of it as well».

te, il sottinteso implicito è che laddove non esista una sintassi non possa esistere nemmeno una semiotica coerente: poiché il teatro di Aristofane sarebbe puro caos divertente, il tentativo di rintracciare un significato nella drammaturgia aristofanea sarebbe uno sforzo inutile. Tuttavia, a me pare che riconoscere allo spettacolo aristofaneo una maggiore libertà visuale e drammaturgica (un fatto incontestabile) non comporti in alcun modo la necessità di dedurre l'assenza di una sintassi e di una semiotica: a rigor di logica, una maggiore mobilità della drammaturgia non significa necessariamente assenza di una drammaturgia *qualisque*. Naturalmente, esigenze e caratteristiche diverse producono una drammaturgia almeno in parte diversa da quella tragica; ma, come si vedrà nelle prossime pagine, questa differenza non esclude l'applicazione, da parte di Aristofane, di una sintassi e di una semiotica spaziali molto rigorose²⁸, e funzionali all'impianto complessivo – caratterologico e ideologico – della commedia aristofanea.

3. «*Omnis determinatio est negatio*»: l'identità asimmetrica dell'eroe di Aristofane

Per comprendere come la sintassi e la semiotica spaziali – e in definitiva la drammaturgia – aristofanee assecondino e influenzino la dinamica fondamentale della commedia, conviene partire da una breve esposizione generale del funzionamento del teatro di Aristofane, per come è stato compreso dalla critica negli ultimi decenni e per come è sotteso a questo intero volume.

È ormai un luogo comune critico che alla base della commedia aristofanea si trovi uno scontro per il potere, quello che K.J. Dover definiva una lotta per la «self-assertion», l'auto-affermazione del protagonista²⁹. In apertura di molte delle commedie superstiti, il o la protagonista si trova in uno stato di soggezione (direttamente politica, come negli *Acarnesi*; economica, come al princi-

²⁸ LOWE 2006, 48.

²⁹ DOVER 1972, spec. 31-41.

pio delle *Nuvole*; più latamente 'sociale', come nelle commedie femminili o nelle *Vespe*), a vantaggio di un nucleo di antagonisti che non di rado rappresenta l'intera comunità. La trama delle commedie mette quasi sempre in scena lo scontro violento fra queste due istanze opposte, e il tentativo – di frequente fantastico – del protagonista di ribellarsi allo stato di soggezione iniziale, per ribaltare i rapporti di forza. Il teatro di Aristofane si fonda insomma su uno scontro di poteri, e quindi su una sproporzione fra poteri: si genera da uno stato di oppressione, e quasi sempre si conclude con un altro stato di oppressione, anche se di segno opposto a quello iniziale.

Proprio in questa geometria dei poteri consiste gran parte della forza della drammaturgia aristofanea. La commedia aristofanea si basa sull'interpretazione binaria, asimmetrica, dei rapporti interpersonali. Non esistono percentuali di adesione alle istanze del protagonista: o vi si aderisce *in toto*, o se ne è esclusi *in toto*. Si è discusso a lungo, per esempio, del comportamento 'egoistico' di Diceopoli negli *Acarnesi*, invocando in particolare il caso del bovaro Dercete, caduto incolpevolmente in miseria per la guerra e ora alla porta del protagonista per ottenere sostegno. Il rifiuto di Diceopoli, condannato da una porzione rilevante degli studiosi³⁰, è l'applicazione più classica del principio asimmetrico dei poteri: poiché Dercete, in quanto membro di una comunità che ha negato a Diceopoli la sua solidarietà, non aderisce completamente alle istanze del protagonista, *allora* è escluso completamente dal suo perimetro (e dunque dalla sua solidarietà). L'eroe di Aristofane si limita ad applicare un criterio di scelta binario, asimmetrico appunto, che seleziona inesorabilmente amici e nemici e non è disponibile a mediazioni.

Come è in parte già emerso, l'asimmetria dei rapporti fra personaggi che fonda l'azione della commedia aristofanea ha molto a che fare con il concetto di identità. L'eroe comico si riconosce in quanto soggetto per opposizione a chi non condivide le sue medesime caratteristiche, e nel momento in cui afferma la propria

³⁰ Cfr. e.g. BOWIE 1982, 40; BOWIE 1988; FOLEY 1988, 45-6; FISHER 1993, 39-41; NEWIGER 1996², 146-7.

identità crea, come sua esatta antitesi, quella altrui. *Omnis determinatio est negatio*³¹: l'imposizione delle proprie istanze consiste nella negazione di quelle altrui; l'affermazione del proprio potere è un processo asimmetrico perché l'affermazione della propria identità è un processo asimmetrico. Negli *Uccelli*, per esempio, la fondazione di Nubicuculia crea una nuova cittadinanza, e dunque una nuova identità, quella di cittadini della nascente *polis*. La semplice affermazione di una nuova identità – condivisa da Pisetero e dagli altri abitanti di Nubicuculia – comporta simmetricamente la negazione di un'identità per tutti coloro che sono esclusi da questa determinazione: improvvisamente, anche chi si considerava cittadino *optimo iure* (il riferimento maligno è ovviamente agli ateniesi, impegnati da anni nella definizione di criteri sempre più stringenti di adesione civica) diventa non-cittadino, straniero, rispetto alla nuova identità imposta da Pisetero.

Per inquadrare il comportamento asimmetrico (e dunque talvolta moralmente problematico) del protagonista la critica ha spesso fatto riferimento al concetto, per l'appunto morale, di 'egoismo'. Ma prima di configurarsi come un'indisponibilità ad ammettere altri alla partecipazione ai propri beni (esito cui spesso gli eroi aristofanei pervengono: *infra*), l'atteggiamento del protagonista comico consiste in un processo più basilare, l'affermazione della propria identità, che in quanto tale è esclusiva ed escludente: più corretto sarebbe dunque parlare di 'egotismo'³². Questo principio è in funzione invariabilmente in tutte le commedie superstiti di Aristofane, anche in quelle che sembrano mostrare un andamento apparentemente più 'inclusivo': per quanto variabile possa essere il grado di dettaglio della definizione identitaria (che può includere il singolo individuo, la sua famiglia, un'intera comunità), l'affermazione binaria dell'identità – in opposizione a quella di altri – resta sempre attiva. L'affermazione di un 'noi' in luogo di un 'io' non è certamente meno egotica, e non è quasi mai meno egoistica.

³¹ La proposizione è di Spinoza, poi ripresa da Hegel nella *Scienza della Logica*: cfr. LUGARINI 1982.

³² Con, p. es., PADUANO 1988b, 151.

4. *La scena del potere: sintassi e semantica spaziali in Aristofane*

La commedia di Aristofane si fonda dunque su uno scontro di identità, che prende sostanza in uno scontro di poteri. Come lo scontro identitario ha natura essenzialmente binaria, così anche lo scontro di poteri – che dello scontro identitario è l'esito drammatico – avrà natura essenzialmente binaria: per beneficiare se stessi occorre necessariamente nuocere agli altri.

Da questo meccanismo essenziale, appare dunque che il teatro di Aristofane si basa su due elementi fondamentali: l'identità – specialmente nel suo significato relazionale di opposizione ad altre istanze identitarie – e il potere – inteso come sproporzione di forze e come manifestazione dello scontro fra identità. La drammaturgia di Aristofane è volta ad amplificare esattamente questi due elementi, e lo fa anche, e forse soprattutto, grazie alla sintassi dello spazio: in questo modo la scena aristofanea diviene una scena del potere, che mostra, e racconta, lo scontro tra due forze opposte – e dunque, tra due spazi opposti.

Il binomio identità-potere, infatti, prende consistenza drammatica, teatrale, attraverso un terzo elemento, lo spazio. Come hanno dimostrato gli studi semiotici sulla tipologia della cultura, la definizione di un'identità si organizza di frequente attorno a una frontiera rigida³³, un limite, culturale e identitario, che distingue in modo binario i due detentori di identità opposte. Si tratta di un'operazione identitaria basilare, che permette di distinguere se stessi dall'altro, stabilendo dei criteri, più o meno rigidi, di adesione a quell'identità. Questa distinzione ha spesso una realizzazione spaziale: la barriera culturale e identitaria può essere una vera e propria «frontiera» che distingue due 'mondi', cioè due spazi nettamente separati³⁴. Identità e spazio dunque combaciano: la differenza fra due identità si riverbera in una discontinuità fra due spazi ben delimitati, separati appunto da un limite.

³³ Cfr. LOTMAN 1975, in LOTMAN, USPENSKIJ 1975.

³⁴ LOTMAN 1975. Questa impostazione spaziale, suggerita dal *corpus* di testi analizzato da Lotman, permette di impostare uno studio non solo semiotico, ma ancora più latamente 'topologico' (cioè afferente alla branca della matematica che si dedica allo studio dei luoghi).

Questa opzione culturale e letteraria sembra avere riscontri interessanti anche in un campo decisamente più concreto, quello attinente all'organizzazione del comportamento animale, per come è stato studiato dagli etologi nell'ultimo secolo circa. Lo studio del comportamento degli animali ha messo in luce la tendenza da parte della maggior parte dei vertebrati superiori a occupare un territorio in maniera esclusiva (l'occupazione del territorio può interessare un singolo individuo in opposizione a qualsiasi conspecifico, o un gruppo di conspecifici)³⁵. In modo analogo a ciò che aveva osservato la semiologia, anche nel mondo animale identità e spazio intrattengono un rapporto molto stretto: l'occupazione di un territorio dipende da – e a sua volta contribuisce a definire – un'identità, individuale o collettiva. L'osservazione del comportamento degli animali consente fra l'altro di aggiungere un tassello ulteriore: l'identità, infatti, seleziona un territorio; nel farlo, seleziona anche una proprietà, o un vantaggio, collegati al possesso e allo sfruttamento esclusivi del territorio. Poiché per sua natura esclusiva, l'identità definisce l'occupazione esclusiva di uno spazio, che a sua volta determina il possesso esclusivo di tutto ciò che è contenuto dallo spazio occupato. Infine, il possesso esclusivo di un territorio e delle sue caratteristiche comporta un ulteriore elemento, l'aggressività: ogni forma di occupazione è generalmente la premessa di un comportamento aggressivo, e come tale innesca meccanismi di difesa³⁶.

Peraltro, è interessante notare l'esistenza di un consenso sempre maggiore fra gli studiosi di etologia e di etologia umana in favore dell'applicazione della territorialità animale anche all'uomo: anche l'uomo tende per natura a prendere possesso di un territorio e a difenderlo con barriere contro gli intrusi, a difesa di un'identità individuale o di gruppo, «come se esistesse una norma primaria di possesso»³⁷. Anche per l'uomo, dunque, sembra valere il collegamento fra identità, spazio e proprietà: e anche per

³⁵ EIBL-EIBESFELDT 1976, 376.

³⁶ *Ibid.*, 382-3.

³⁷ EIBL-EIBESFELDT 1993, 215.

l'uomo la difesa dell'esclusività di questi tre elementi è alla base di comportamenti aggressivi³⁸.

Il teatro di Aristofane tende a riprodurre il meccanismo descritto dai semiologi della cultura e dagli etologi. La definizione dell'identità dell'eroe, che avviene per opposizione a quella altrui, definisce un confine discreto, cioè binario: il confine ha certamente valore metaforico, ma assume contestualmente anche valore drammaturgico, e locale. L'identità, cioè, determina uno spazio, che è pertinenza del personaggio, e che è il simbolo teatrale della sua identità; a sua volta, allo spazio è connesso il godimento di un beneficio – perlopiù nella forma di un bene economico – che il personaggio difende da invasioni anche fisiche. La lotta per e attorno all'identità, per e attorno al potere, è dunque da un punto di vista drammaturgico una lotta per la conquista di un territorio e del beneficio ad esso connesso. Negli *Uccelli*, per esempio, Pisetero costruisce una nuova identità – la cittadinanza di Nubicuculia – in opposizione a quella degli 'stranieri'; a questa nuova identità corrisponde un nuovo spazio, che è molto chiaramente demarcato (sia da un punto di vista 'diegetico', sia da un punto di vista 'mimetico') da un limite: chi vive a Nubicuculia lo fa perché condivide l'identità del protagonista, e chi non la condivide non può mettere piede in città, ma è scacciato; allo spazio del protagonista corrisponde anche un beneficio – la ricchezza straordinaria che viene alla nuova città dalla sua posizione fra gli dèi e i sacrifici dei mortali –, che è accessibile soltanto a chi si trova nello spazio – e dunque condivide l'identità – del protagonista.

Come è stato ampiamente appurato, la sintassi spaziale del teatro attico fa uso dei due assi fisicamente praticabili nel teatro di Dioniso: esterno-interno, alto-basso. In altre parole, la drammaturgia classica divide in coppie lo spazio scenico, tra uno spazio sopraelevato e uno più basso, e tra uno spazio interno (tipicamente all'interno della *skéné* e nelle sue prossimità) e uno spazio esterno. L'opposizione tra dentro e fuori è emersa come una delle più sfruttate dal teatro tragico; e parimenti, si è mostrato che

³⁸ Per una sintesi sulla posizione contemporanea della psicologia circa il legame fra spazio e aggressività, cfr. ZAMPERINI 2009, spec. 26.

la collocazione sopraelevata di uno o più attori è simbolicamente efficace e perfettamente nota alla drammaturgia di V secolo³⁹. In base alla semantica generale di ogni dramma, i due assi e la loro opposizione possono assumere significati diversi. In generale, però, gli studiosi di tragedia tendono a far coincidere con l'opposizione tra alto e basso un'opposizione di forze – per esempio tra un uomo e un dio⁴⁰ –, e a far coincidere con l'opposizione tra dentro e fuori un'opposizione tra ciò che non è visibile e ciò che è visibile⁴¹.

A dispetto di quanto la ricostruzione estetica e drammaturgica di un teatro 'caotico' possa lasciare intendere, il teatro di Aristofane sfrutta questi stessi due assi, e la loro rigida opposizione: la sintassi spaziale comica si articola su precisi divari tra alto e basso e tra dentro e fuori⁴². Dunque, da un punto di vista generale la sintassi spaziale – e dunque la drammaturgia – del teatro di Aristofane non pare granché diversa da quella del teatro tragico coevo, e anzi pare persino somigliante⁴³. La frequenza con cui ricorrono nel *corpus* aristofaneo alcuni moduli drammaturgici (ingressi e uscite, sproporzioni visuali, etc.) mostra chiaramente che Aristofane impiegava strategie in tutto equiparabili a quelle degli autori tragici, anche se mettendole al servizio di una semantica nettamente diversa (che sarà oggetto di studio nei prossimi paragrafi).

Questo processo interessa tanto la messa in scena quanto il testo. L'opposizione tra dentro e fuori e alto e basso è descritta

³⁹ Sull'asse dentro-fuori, cfr. e.g. DALE 1969b, SCOLNICOV 1987, PADEL 1990, MASTRONARDE 2010, 248-54. Sull'asse alto-basso, ancora valido MASTRONARDE 1990. Osservazioni preziose su entrambi gli assi anche in DI BENEDETTO, MEDDA 1997.

⁴⁰ Per una rassegna dei casi principali in tragedia, DI BENEDETTO, MEDDA 1997, 70-8. Sull'asse alto-basso come rappresentazione del divario tra mortali e divinità, MASTRONARDE 1990, 273.

⁴¹ *Seen* e *unseen* erano i referenti simbolici dell'asse dentro-fuori già in DALE 1969b, poi ripresa da PADEL 1990. Naturalmente, 'visibile' e 'non visibile' hanno a loro volta ulteriori referenti semiotici, di volta in volta stabiliti dal contesto (la pertinenza dell'*oikos*, lo spazio sacro, etc.).

⁴² Alcune osservazioni in merito anche in MÖLLENDORFF 1995b, spec. 112-50, e in LOWE 2006.

⁴³ Anche la drammaturgia dovrebbe a buon diritto rientrare in una *synkrisis* fra teatro tragico e teatro comico antichi (TAPLIN 1986).

e mostrata da Aristofane: in altri termini, queste coppie di opposti sono narrate nello spazio diegetico e sono messe in scena nello spazio mimetico. Sia il testo che la *mise en scène* danno per presupposta una suddivisione rigorosa e rigida dello spazio in queste due direzioni. Per fare soltanto un esempio, è sufficiente osservare ciò che accade nelle seconde metà delle commedie di Aristofane, usualmente dedicate alla processione di *alazones* presso il protagonista, cui i seccatori chiedono di poter condividere parte dei benefici da poco acquisiti dall'eroe. Come sempre, questo principio metaforico ha una realizzazione teatrale basilare, una messa nello spazio: la richiesta di condivisione è rappresentata come una visita fisica a un luogo fisico, per il quale si richiede l'accesso; il diniego da parte dell'eroe ha anch'esso una realizzazione teatrale – è una cacciata. Ancora più interessante è la forte coerenza con cui Aristofane racconta e mette in scena questo scontro di base: il protagonista entra in scena ed esce di scena dalla porta della *skené*, mentre i suoi *alazones* entrano sempre solo da una delle due *eisodoi*. Negli *Acarnesi*, per esempio, Diceopoli esce di scena quattro volte dalla porta della *skené* (*Ach.* 728, 815, 835, 970) e una volta soltanto dall'*eisodos* (*Ach.* 1142); rientra in scena quattro volte dalla porta nella *skené* (*Ach.* 719, 750, 864, 1003) e una volta soltanto dall'*eisodos* (*Ach.* 1197). I suoi visitatori, invece, entrano tutti dall'*eisodos*: *Ach.* 729, 818, 860, 910, 1018, 1048⁴⁴.

In questo come in molti altri casi, è dunque possibile rintracciare una sintassi chiara, rigorosa e rigida: benché più movimentata, la drammaturgia di Aristofane conosce e impiega con uguale scrupolo la sintassi dello spazio teatrale impiegata dalla tragedia, sfruttando a proprio vantaggio coppie oppositive spaziali (e visuali) per rappresentare le opposizioni che innescano l'azione. Ma se nel teatro aristofaneo esiste una sintassi coerente, allora può esistervi anche una semantica coerente: e questa ha a che fare precisamente con il triangolo identità-potere-spazio.

⁴⁴ Tutti questi dati sono estratti dall'ottima app. II di PoE 1999, che elenca criticamente tutti gli ingressi e le uscite del dramma aristofaneo.

Nelle pagine che seguono, proverò a seguire la semiotica spaziale del teatro di Aristofane lungo i due assi semantici interno-esterno e alto-basso.

4.1. *Monopoli e porte in faccia: l'asse orizzontale*

Nell'assemblea delle *Ecclesiazuse* che darà i pieni poteri a Prassagora e alle sue donne, prima della protagonista prende la parola un tale Eveone (Aristoph. *Ecc.* 408-21). Eveone, che nel racconto irridente di Cremete tiene un discorso democraticissimo, si pone il problema fondamentale per gran parte della commedia aristofanea, quello della sperequazione delle risorse, e arriva a formulare una proposta non tanto diversa da quella che formulerà più avanti Prassagora (*Ecc.* 415-21):

ἦν γὰρ παρέχωσι τοῖς δεομένοις οἱ κναφῆς χλαίνας, ἐπειδὴν πρῶτον ἥλιος τραπῇ, πλευρίτις ἡμῶν οὐδέν' ἂν λάβοι ποτέ. ὅσοις δὲ κλίνη μὴ 'στι μηδὲ στρώματα, ἵεναι καθευδήσοντας ἀπονενιμμένους εἰς τῶν σκυλοδεψῶν· ἦν δ' ἀποκλήη τῇ θύρᾳ χειμῶνος ὄντος, τρεῖς σισύρας ὀφειλέτω.	415 420
--	-----------------------

Se i cardatori, non appena cambia la stagione, dessero dei mantelli ai bisognosi nessuno di noi si buscherebbe la pleurite. E chi non ha né letto né coperte dovrebbe poter andare a dormire – ammesso che si lavi – a casa dei conciatori di pelle. E se quelli gli chiudono la porta in faccia in inverno, paghino una multa di tre coperte!

La proposta di Eveone inquadra subito il problema dell'accesso alle risorse fondamentali (un mantello, un letto) in termini spaziali: chi non ha un letto deve essere invitato per legge a casa dei conciatori di pelli; e chi tra questi sbattesse la porta in faccia al povero di turno è meritevole di un'ammenda. È interessante che la situazione ipotetica proposta da Eveone sia di fatto una sintesi del meccanismo comico e drammaturgico fondamentale del teatro di Aristofane: qualcuno detiene un monopolio su un bene e può decidere di escluderne gli altri, letteralmente chiudendo loro la porta di casa in faccia. È quello che fa Diceopoli,

e, in modi variabili, quello che fanno anche molti altri eroi aristofanei⁴⁵.

La commedia aristofanea inscena una lotta di potere quasi sempre innescata da un processo di esclusione. L'identità seleziona privilegi cui si ha accesso e da cui si è esclusi: le donne, per esempio, per il fatto di essere donne non hanno diritto di partecipare alla vita civica. Il protagonista versa quindi in uno stato di esclusione da alcuni diritti o beni (per Aristofane non c'è differenza)⁴⁶, e nel corso del dramma deve cercare di ribaltare la sua situazione, riuscendo a scavalcare l'esclusione, o a creare un nuovo monopolio di cui egli è titolare. Lo stato di emarginazione dell'eroe è rappresentato in teatro come un'esclusione fisica, spazializzata: il protagonista non può accedere fisicamente ad alcuni spazi; il prosieguo dell'azione rovescia l'inerzia, e il protagonista occupa lo spazio che gli era precluso, oppure ne fortifica un altro da cui riesce a escludere i suoi avversari.

Per illustrare tale situazione, Aristofane ricorre all'asse dentro-fuori: l'esclusione da un diritto o da un bene si traduce drammaturgicamente nell'impossibilità di entrare. Negli *Acarnesi*, per esempio, i concittadini di Diceopoli vogliono che l'eroe condivida con loro i vantaggi economici della sua pace separata, e cercano di entrare in casa sua; il rifiuto di Diceopoli si configura come una cacciata di casa. Analogamente, i *Cavalieri* sono interamente giocati sul tentativo di Paflagone e Salsicciaio di godere dei benefici che derivano da Popolo, e cioè di entrare nella sua casa. Lo stesso vale per il godimento di un diritto. Dopo avere fondato

⁴⁵ *En passant*, mi pare altrettanto interessante osservare che, fra tutte le commedie, siano proprio le *Ecclesiazuse* a mettere in discussione questo meccanismo, che è tipico dell'azione dell'eroe comico: si tratta infatti della commedia superstita che più di tutte la critica ha sospettato – non del tutto a torto – di non essere allineata all'ideologia, e alla drammaturgia, aristofanee.

⁴⁶ Come mi ripropongo di dimostrare più distesamente in un contributo di prossima pubblicazione, nella commedia aristofanea si assiste a una sostanziale equiparazione di beni metaforici e beni solidi, e di beni per natura esclusivi (per esempio, il cibo e il denaro) e di beni per natura non esclusivi (la cultura): con l'eccezione dell'amore (su cui vd. *supra*, pp. 82-3), tutti i beni sono parimenti alienabili per iniziativa dell'eroe comico, anche quando a rigor di logica il loro godimento non escluderebbe anche altri fruitori (si pensi al caso della conoscenza nelle *Nuvole*, in cui Socrate e i sofisti possono detenere in modo esclusivo la conoscenza).

Nubicuculia, Pisetero riceve la visita di moltissimi stranieri che richiedono la cittadinanza (cioè di essere ammessi in una nuova comunità, coi relativi vantaggi): di nuovo, la richiesta di cittadinanza è una richiesta di ingresso, che quasi sempre il protagonista respinge cacciando i suoi seccatori fuori dal perimetro della città.

Si stabilisce così un limite: esso è il confine dell'identità del personaggio e delle sue prerogative. Chi è al di fuori del confine perché identitariamente non omogeneo non ha diritto alle medesime prerogative, e non può superare il confine. Questo meccanismo identitario metaforico ha una resa drammaturgica immediata: si costituisce un limite fisico, che l'eroe può varcare a proprio piacimento e che i suoi avversari (tutti coloro che non ne condividono l'identità) non possono superare. Il primo dei due assi spaziali in cui la sintassi aristofanea si delinea è dunque quello orizzontale, tra un interno e un esterno. Nella messa in scena, il limite invalicabile è rappresentato dalla soglia della porta della *skené*⁴⁷: come si è visto, il protagonista ha un numero di ingressi e uscite dalla *skené* molto elevato, mentre i suoi visitatori entrano ed escono quasi unicamente dalle *eisodoi*. Queste configurazioni chiariscono l'esistenza di due spazi nettamente distinti, pertinenti alle due parti in causa: uno spazio interno, protetto dalla porta e presidiato dal protagonista, e uno spazio esterno riservato ai suoi *alazones*. Si può dire che vale anche per la commedia di Aristofane ciò che Ruth Padel scriveva circa la tragedia: «tragedy's site is the margin»⁴⁸. Anche per la commedia aristofanea il margine – un limite, metaforico e fisico, invalicabile – è uno spazio molto significativo, e l'opposizione sintattica tra dentro e fuori è un veicolo semantico fortissimo⁴⁹.

⁴⁷ L'importanza focale della porta nel teatro greco classico è nota da tempo: p. es. PADEL 1990, 358-9. Per analisi sulla porta in commedia, MAUDUIT 2002 e GIOVANNELLI 2011.

⁴⁸ PADEL 1990, 359.

⁴⁹ Così anche LOWE 2006, 63: «Aristophanes shares with tragedy a strong sense of the stage door as a boundary between symbolically-opposed onstage and offstage worlds». Ovviamente, la convenzione teatrale fa sì che noi possiamo considerare come parte dello spazio interno anche la zona contigua alla *skené* (dove con ogni probabilità era collocato, almeno nel teatro di Aristofane, un palco sopraelevato): poiché il teatro

La critica alla tragedia ha spesso interpretato la dialettica tra dentro e fuori nei termini di un'opposizione tra visibile e non visibile, conoscibile e inconoscibile, e in molti casi tra pubblico e privato⁵⁰. In Aristofane il contrasto tra spazio interno e spazio esterno acquisisce un significato diverso e in certo senso più preciso: proprio come spiega il discorso di Eveone all'assemblea, nella semiotica aristofanea l'interno è lo spazio dell'inclusione, vale a dire lo spazio del godimento legittimo di un diritto o di un bene, mentre l'esterno è lo spazio dell'esclusione, cioè della negazione di un diritto o di un bene.

Naturalmente, attorno a questo confine semantico fondamentale Aristofane costruisce vicende, e significati, diversi. Nelle commedie che ruotano attorno al godimento di un bene economico ed esclusivo, l'opposizione tra interno ed esterno è un'opposizione squisitamente economica, e i due spazi separati dalla *skené* rappresentano rispettivamente il diritto di godere del monopolio economico stabilito dall'eroe e la sua negazione. Altrove, l'esclusione configurata dall'opposizione dentro-fuori si attiva attorno a beni metaforici. La conoscenza, per esempio, come accade nelle *Nuvole*: la scena alla porta analizzata al principio di questo contributo mostra chiaramente il potere simbolico della divisione dello spazio tra un interno che custodisce un bene detenuto in modo esclusivo (in questo caso, un sapere misterico) e un esterno, abitato da tutti coloro non abbiano diritto a spartirlo; l'ingresso di Strepsiade, avvenuto dopo una lunga scena alla porta, rappresenta tramite un accesso fisico l'accesso metaforico alla condivisione del bene (e l'accesso metaforico alla conoscenza).

In termini generali, comunque, la commedia aristofanea drammatizza la lotta di potere spazializzandola, come una lotta attorno un limite che si vuole valicare. I due spazi che si creano assumono

classico non poteva mostrare, se non attraverso l'uso dell'*ekkyklema*, scene di interno, l'opposizione tra dentro e fuori anche la zona immediatamente contigua alla porta è considerata per convenzione uno spazio 'interno' (EASTERLING 1987, 17-8 a proposito del teatro tragico).

⁵⁰ Questo è un vero luogo comune della critica, che lo ha spesso applicato, in particolare, alla dialettica tra maschile e femminile (vd. p. es. SHAW 1975). Per una prospettiva aggiornata sulla questione, MASTRONARDE 2010, soprattutto 248-54.

naturalmente valori simbolici opposti, sulla base della distribuzione contrastiva delle identità: nella gran parte dei casi è lo spazio interno a rappresentare l'identità dell'eroe e il beneficio di cui è detentore – e a caricarsi quindi di valore ideologicamente positivo –; in questi casi, lo spazio esterno pertiene alle identità estranee a quelle dell'eroe, e corrisponde quindi a un disvalore ideologico, oltre che a uno stato di inferiorità. Negli *Acarnesi*, ad esempio, l'identità di Diceopoli seleziona uno spazio interno – quello della casa del protagonista e della sua *agorà* –, che corrisponde anche al vantaggio economico, e anzi dà consistenza drammaturgica al monopolio dell'eroe: i beni su cui Diceopoli ha ora il diritto esclusivo sono protetti anche fisicamente da un limite insuperabile, che vieta l'ingresso (e quindi metaforicamente la condivisione) a chi lo chiede⁵¹. Naturalmente, il criterio d'accesso è selezionato anche su base ideologica: può godere dei beni dell'eroe – e quindi valicare il limite – soltanto chi condivide la posizione anti-bellica di Diceopoli, o in ogni caso non è schierato dalla parte di Atene e Lamaco (cfr. *Ach.* 623-5, in cui Diceopoli apre il commercio a tutti gli alleati di Sparta, *Λαμᾶχῳ δὲ μὴ*, «ma a Lamaco no»).

Si può dire dunque che spesso nelle commedie superstiti lo spazio interno è una *comfort zone* che corrisponde al trionfo dell'identità dell'eroe. In alcuni casi, tuttavia, nonostante la sintassi spaziale – basata su un'opposizione discreta tra dentro e fuori – non vari, la semantica si rovescia: allo spazio interno sono associati valori negativi, mentre è lo spazio esterno a rappresentare il vantaggio verso cui il protagonista deve tendere. Questo fenomeno si verifica, in particolare, in tre commedie del *corpus*: *Vespe*, *Lisistrata* ed *Ecclesiazuse*. Nel primo caso, Filocleone è costretto in casa (come un vero prigioniero: cfr. *Ve.* 70) dal figlio Bdelicleone, che gli impedisce di uscire e di recarsi al tribunale; nelle due commedie femminili, invece, le donne subiscono la classica reclusione all'interno delle proprie stanze, secondo l'opposizione, canonica per la letteratura di V e IV sec., fra donne (costrette all'interno dell'*oikos*) e uomini (cui pertiene invece lo spazio

⁵¹ 'Erigere barriere' contro l'accesso è non a caso una metafora – spaziale – molto diffusa nella teoria contemporanea dei monopoli: cfr. DOUGLAS, ISHERWOOD 1979, 62.

esterno, pubblico). In tutte e tre le commedie, la resistenza del o della protagonista consiste non tanto nel rinchiudersi in uno spazio interno (come invece per Diceopoli), bensì nella rottura del limite, e nella conquista dello spazio esterno⁵². Attorno alla medesima sintassi, si attiva dunque una semantica opposta: è l'esterno lo spazio simbolico dell'auto-affermazione del protagonista, mentre lo spazio interno – tipicamente, lo spazio della casa – è caricato, almeno in partenza, di ogni possibile negatività. Questa variazione rispetto alla semantica più tipica nel teatro di Aristofane può essere spiegata, a mio giudizio, alla luce del tipo di personaggio coinvolto. Per ragioni diverse ma concomitanti, la vecchiaia e il genere femminile sono in Aristofane (e per la sua società) un elemento impediante, il fondamento di una condizione di minorità⁵³. Tanto per i vecchi quanto per le donne, la società ateniese dell'epoca prevedeva l'impossibilità esplicita di auto-realizzarsi (si pensi allo stigma, tutt'ora in gran parte vigente, verso gli appetiti, sessuali e non solo, delle persone più anziane), che in molti casi si traduceva in una vera e propria relegazione. L'emarginazione di Filocleone, di Lisistrata, Prassagora e delle loro compagne avviene rispetto alla propria famiglia, ed è dovuta a uno stato di minorità per così dire intrinseco (inscritto nelle caratteristiche identitarie dei personaggi), e non passeggero. Per un caso opposto, si pensi a Pisetero ed Evelpide in apertura degli *Uccelli*: come Evelpide tiene a sottolineare, nonostante siano in fuga da Atene, i due sono cittadini a pieno diritto (*Av.* 34 ἀστοὶ μετ' ἀστῶν). La loro emarginazione rispetto alla loro comunità di riferimento, pertanto, è consapevole, e in quanto tale non definitiva; al contrario, l'emarginazione di Filocleone e delle donne è socialmente costitutiva, e pertanto non volontaria e non transitoria. Questa condizione è come sempre riflessa dalla semantica spaziale e dalla drammaturgia: l'interno non è più il

⁵² Si pensi all'importanza tematica che hanno l'ἔξοδος e il verbo ἐξίεναι nella *Lisistrata*, dove l'uscita delle donne non designa soltanto un'uscita 'tecnica' dalla *skéné* (e quindi, secondo la terminologia tipica del teatro classico, l'ingresso in scena), ma l'uscita di casa e un atto di aperta ribellione al sistema, a trazione maschile, che prevedeva la loro reclusione.

⁵³ DOVER 1974, 98-106.

luogo in cui le istanze dell'eroe trovano la loro realizzazione, ma il luogo in cui esse vengono frustrate; il limite fra i due spazi non è più garanzia della protezione dell'identità dell'eroe e dei suoi vantaggi, ma una barriera repressiva che va abbattuta. Da queste poche osservazioni, si possono trarre due osservazioni di carattere più generale: *in primis*, la commedia aristofanea propone una consapevole sovversione – la rottura della barriera fisica rappresenta naturalmente un impulso indomito alla ribellione contro ogni forma di repressione. Inoltre, in queste commedie la famiglia (cui corrisponde l'*oikos*, e dunque il 'dentro') è tutt'altro che un'oasi di auto-realizzazione, e, anzi, è un luogo di repressione, e anche i rapporti familiari sono configurati come rapporti di potere, in cui una delle due parti, la più debole, è inevitabilmente sottomessa. Questo è tanto più sorprendente se si tiene a mente l'importanza che lo stesso Aristofane attribuisce alla famiglia, architave fondamentale di una società sana (si pensi alla polemica anti-sofistica e anti-socratica contenuta nelle *Nuvole*, in cui la perversione dell'educazione di Socrate si verifica proprio nel pericoloso sovvertimento dei rapporti familiari).

Queste ultime considerazioni dimostrano ulteriormente che, quale che sia il preciso valore semantico da attribuirgli in ciascuna commedia, lo spazio è sempre nella commedia aristofanea uno strumento di potere formidabile⁵⁴. I rapporti di forza che innervano i drammi hanno pressoché sempre delle ricadute spaziali profonde, e anzi sono di frequente provocati e motivati dallo spazio: le donne non possono votare in assemblea perché sono chiuse in casa, gli uccelli possono nuocere agli uomini perché vivono sopra di loro, Strepsiade non può sfruttare le conoscenze di Socrate perché è chiuso fuori dal Pensatoio, etc. Per Aristofane, lo spazio non è soltanto una descrizione di ciò che accade nel dramma, ma è uno dei principali agenti del dramma. Gestire uno spazio significa trovarsi, anche letteralmente, in una posizione

⁵⁴ A questa medesima conclusione arriva, a proposito della commedia plautina, ANDREWS 2004, che osserva come la semantica dello spazio della *Casina* (in questo caso, un'opposizione tra dentro e fuori legata al genere) muti al mutare dei rapporti di potere tra i personaggi.

di forza: ciò consente a chi domina lo spazio di dominare i suoi avversari. Perciò, in molte delle commedie superstiti il tentativo del protagonista di prevalere si qualifica come un'occupazione: nelle *Ecclesiazuse*, per imporre agli uomini il proprio volere Prasagora e le sue congiurate devono fisicamente prendere posto in assemblea, togliendolo agli uomini; nella *Lisistrata*, per godere dei diritti politici, le donne devono chiudere fuori gli uomini dall'acropoli; negli *Uccelli*, i volatili sono chiamati da Pisetero a fortificare il proprio spazio per tagliare fuori gli dèi.

4.2. *Soggezione, geografia e gerarchia: l'asse verticale*

In coerenza con questo principio, anche un altro asse spaziale, quello fra alto e basso (che il teatro antico, tragico e comico, conosceva bene e poteva praticare sia attraverso l'impiego del *roof-stage* sia attraverso l'uso della *mechané*), assume nel teatro di Aristofane una semantica nel quadro della lotta di potere fra istanze e identità contrapposte.

Un simbolismo di questo tipo è piuttosto evidente, e come tale ampiamente diffuso nel teatro antico: l'asse verticale è un simbolo quasi ovvio, e drammaturgicamente molto efficace, di qualsiasi divario di forze. Una posizione sopraelevata può infatti rappresentare uno stato di supremazia, mentre al contrario una posizione di inferiorità fisica descrive uno stato di soggezione⁵⁵. Un buon esempio nel teatro classico è fornito dall'*Agamennone* di Eschilo: all'arrivo in patria Agamennone si trova in una posizione fisicamente superiore a quella della moglie Clitemestra, sopraelevato com'è a bordo del carro che lo ha condotto in scena; l'effetto della persuasione di Clitemestra – e della sua vittoria nel dialogo con il marito – è la discesa dalla sua posizione rialzata, un'azione che anche visivamente suggerisce la perdita di superiorità di Agamennone.

Di nuovo, nel teatro di Aristofane la sintassi spaziale crea e asseconda una semantica fondata sullo scontro fra poteri sbilan-

⁵⁵ Lo spazio verticale come simbolo di potere è presente alla semiotica teatrale fin dalle sue origini: e.g. LEFEBVRE 1974 e [1974] 1991, 236.

ciati: in questo caso, non tramite la spazializzazione di diverse forme di esclusione (o reclusione), ma attraverso la messa nello spazio di diverse forme di soggezione – la gerarchia fonda la geografia. La comparsa in scena di Socrate nelle *Nuvole*, per esempio, serve ad Aristofane per inscenare immediatamente il divario tra il filosofo e il pezzente Strepsiade: si tratta anzitutto di un divario di conoscenza, ma per l'equazione tra conoscenza, potenza e denaro che si istituisce nel corso della commedia, quello fra i due personaggi è anche un divario di potere. Così, Socrate è mostrato mentre sovrasta fisicamente Strepsiade, che a sua volta è costretto a chiedere al grande filosofo di scendere alla sua altezza (*Nu.* 237). La comparsa 'aerea' di Socrate, dunque, è utile non soltanto a qualificare il magistero di Socrate, ma aiuta il pubblico a visualizzare una delle più canoniche nevrosi popolari: la soggezione di chi non sa verso chi sa. La 'soggezione', un concetto metaforico, prende corpo, e lo fa tramite la posizione dei due personaggi: il dominio di Socrate su Strepsiade assume sostanza fisica nello spazio, tramite un'opposizione binaria tra chi sta in alto e chi sta in basso. La superiorità intellettuale di Socrate su Strepsiade è la base del potere che il primo eserciterà sul secondo per la maggior parte del dramma: essa è rappresentata in scena tramite un dispositivo di dominio spaziale – che come tutti i domini è anche una forma di violenza che Socrate esercita su Strepsiade. A garantire la forza simbolica dello spazio come forma di dominio e di violenza nelle *Nuvole* è, a mio parere, il finale della commedia. Dopo il secondo agone, quando le parti si invertono e Strepsiade prende il sopravvento su Socrate e i pensatori, la commedia si conclude infatti riproponendo il simbolismo dell'altezza, ma rovesciandolo: la vendetta di Strepsiade consiste proprio nella conquista dell'altezza inizialmente prerogativa dei sofisti – una vera e propria scalata al Pensatoio, al termine della quale il protagonista potrà finalmente guardare Socrate dall'alto in basso, e non più viceversa⁵⁶. La tardiva, ma terribile, riscossa

⁵⁶ Che si tratti di un *renversement* della situazione aerea iniziale è assicurato dalla battuta fulminante che Strepsiade rivolge a Socrate che gli domanda che stia facendo (*Nub.* 1503): ἀεγοῖσιν, il medesimo verbo impiegato da Socrate per presentare la propria

di Strepsiade inverte i rapporti di potere tra lui e i sofisti, ed è significativamente rappresentata con un ribaltamento della disposizione spaziale di partenza: a trovarsi in posizione sopraelevata è il contadino bifolco, e a subire la sua soggezione (e la sua violenza: fisica, e non più soltanto morale) è il grande intellettuale.

Poiché, come si è visto, la commedia aristofanea tende a concretizzare le proprie metafore, l'asse verticale non è soltanto simbolo di un rapporto di forza – cioè la sua rappresentazione –, ma contribuisce, a sua volta, a istituirlo, ne diventa cioè la causa: spesso nelle commedie aristofanee non si sta più in alto perché si è più potenti, ma si è più potenti proprio perché si sta più in alto. L'occupazione di uno spazio privilegiato è strumento per l'istituzione di una propria supremazia: il caso più evidente è, naturalmente, quello degli *Uccelli*, che si fondano sulla creazione di divinità concorrenti a quelle tradizionali: anche nella commedia del 414, la pretesa di Pisetero e degli uccelli riposa essenzialmente sull'occupazione di uno spazio fisicamente più alto di quello dei mortali e strategicamente centrale rispetto a quello dei dèi. Così, quando gli uccelli si dicono preoccupati di non poter competere sul piano ontologico con le divinità dell'Olimpo (*Av.* 571-8), Pisetero trova proprio una assicurazione geografica: gli uccelli saranno in grado di pareggiare i poteri degli dèi tradizionali proprio perché dall'alto possono garantire agli uomini i medesimi rischi e i medesimi doni che provengono dagli Olimpi. È soltanto un'analogia spaziale (il fatto che uccelli e dèi si trovino in una posizione sopraelevata) a garantire l'ammissibilità di un'analogia ontologica. In modo analogo, Pisetero assicurerà la delegazione divina nel finale della commedia (*Av.* 1606-9) sull'utilità di cedere il potere agli uccelli, che occupando una posizione sopraelevata ma non troppo lontana come quella di Zeus potranno garantire una più efficace vigilanza sui mortali. Nel teatro di Aristofane, insomma, la gerarchia fonda la geografia, ma è vero anche l'opposto, e la geografia fonda la gerarchia: secondo la logica aristofanea, se una posizione sopraelevata è simbolo di una

attività a Strepsiade. Per un'analisi dello spazio nelle *Nuvole*, si può vedere Morosi 2018b.

posizione di potere, allora una posizione sopraelevata può essere anche l'*origine* di una posizione di potere. Gestire uno spazio significa trovarsi, anche letteralmente, in una posizione di forza: ciò consente a chi domina lo spazio di dominare i suoi avversari.

5. *Alcune conclusioni*

Recensendo nel 1958 lo studio di H.-J. Newiger su metafora e allegoria nel teatro di Aristofane, K.J. Dover concludeva che

[...] if "allegory" is used, as it has commonly been used since the eighteenth century, to mean simply the personification of qualities, acts, and situations, Aristophanes is pre-eminently an allegorical dramatist⁵⁷.

L'osservazione di Dover è stata a mio parere sottovalutata dalla critica aristofanea. La forza 'allegorica' (nel significato implicato da Dover) del teatro di Aristofane, infatti, si verifica non tanto e non solo nella capacità di conferire statuto di personaggio a concetti astratti, come la sovranità o la tregua; essa permea di sé tutta la drammaturgia aristofanea, conferendo a ciascun elemento un fortissimo valore simbolico, e facendo dell'azione stessa di ogni commedia la rappresentazione concreta di dinamiche astratte. In questo processo, lo spazio gioca un ruolo determinante: è lo spazio, infatti, la catena di trasmissione dell'allegoria dell'azione. Nel rappresentare uno scontro di forze, Aristofane costruisce un simbolismo – un sistema 'allegorico' per usare la terminologia di Dover – che ha quasi sempre il suo fulcro proprio nell'opposizione fra due spazi, organizzata secondo i due assi più tipici del teatro antico, dentro-fuori e alto-basso. Questa concretizzazione simbolica ha senz'altro un valore visivo ('mimetico'), ma ha anche un valore ancora più prioritario, perché orienta la scrittura dei drammi, e l'organizzazione non tanto della messa in scena ma dell'azione stessa.

Il quadro che si delinea è dunque quello di una sintassi drammaturgica rigorosa, capace di assecondare, nella concezione

⁵⁷ DOVER 1958, 235 (vd. anche *supra*, *Introduzione*, pp. 29-30 n. 50).

dell'azione e nella sua rappresentazione, l'andamento fortemente binario della commedia aristofanea. Lo spazio del teatro di Aristofane è infatti non omogeneo (in senso geometrico): i suoi punti non sono indistinguibili, esso non presenta cioè medesime qualità in ciascun suo punto, ed è anzi rigorosamente distinto secondo differenze binarie, che consentono di creare quindi antitesi simboliche, che riproducono lo scontro fra identità e istanze opposte. Questo rigore antitetico conduce Aristofane a creare nette linee di demarcazione anche laddove i dati storici e culturali non lo richiederebbero: con il Pensatoio, per esempio, istituisce una scuola filosofica *ante litteram*, alcuni decenni prima che la convivenza fra maestro e discepoli all'interno di uno spazio chiuso e difficilmente penetrabile diventasse invalsa nell'uso (peraltro applicando questa modalità innovativa di insegnamento a Socrate, noto per il suo magistero tutt'altro che organizzato in una scuola). La ragione per cui Aristofane modifica in modo così singolare le abitudini educative dell'Atene della sua epoca è la necessità di costituire una più chiara opposizione fra sapienti e ignoranti, secondo la un'opposizione binaria fra due spazi (uno dei quali inaccessibile) perfettamente ammissibile nel teatro aristofaneo, ma nient'affatto scontata nella prassi educativa di fine V secolo⁵⁸. Un discorso affine può farsi per la distanza fra dèi e mortali, che Aristofane rappresenta invariabilmente come abissale, e incolmabile a meno di ricorrere a strumenti eccezionali. Di nuovo, la tradizione religiosa dell'epoca non prescriveva una differenza netta fra gli spazi di competenza degli uni e degli altri, e anzi spesso si riteneva che gli dèi potessero viaggiare e abitare negli stessi luoghi dei mortali⁵⁹. Le commedie che più mettono in scena lo scontro fra divinità e mortali (la *Pace*, per esempio) si fondano invece su una separazione molto rigorosa fra due spazi completamente diversi e molto distanti, di nuovo per enfatizzare il valore simbolico dell'opposizione (anche in senso gerarchico)⁶⁰.

⁵⁸ MOROSI 2018b.

⁵⁹ O anche in più luoghi contemporaneamente: VERSNEL 2011, 88 ss.

⁶⁰ Alcune osservazioni utili in MILES 2011, specialmente 120-3. A differenza di Miles, non credo che il maggior rigore nella rappresentazione degli dèi fosse motivato

A partire da questo meccanismo è possibile fare ancora due ultime osservazioni. Anzitutto, è forse possibile stabilire le basi per un confronto con la tragedia e la sua drammaturgia. Questa indagine mette infatti in luce che l'uso aristofaneo dello spazio è tutt'altro che confusionario e caotico, ma anzi rigoroso almeno tanto quanto quello tragico⁶¹. Più in particolare, la drammaturgia aristofanea adotta tecniche molto simili a quelle della drammaturgia tragica, come del resto è prevedibile per due generi di spettacolo messi in scena nel medesimo contesto (anche tecnico) e così strettamente imparentati. La non omogeneità dello spazio comico, anzi, sembra persino accrescere il rigore aristofaneo nella gestione spaziale rispetto a quello tragico: in tragedia, spazi diversi hanno spesso un grado di omogeneità superiore, non sono cioè così nettamente separati l'uno dall'altro (si pensi allo spazio degli dèi, quasi sempre co-estensivo allo spazio dei mortali).

Infine, un'osservazione di metodo. In quanto vettore allegorico, lo spazio di Aristofane non ha nulla di storico. Si tratta, invariabilmente, di uno spazio di finzione, anche quando il suo referente è evidentemente uno spazio storico. In altri termini, questo significa che l'autore può dare un trattamento libero – e dunque soggetto alle esigenze della fantasia più che a quelle della testimonianza storiografica – anche di spazi che richiama un luogo realmente esistente. L'esempio più lampante è rappresentato dal Tesmoforio nelle *Tesmoforiazuse*: la commedia prevede che tutte le donne si riuniscano per celebrare la festa delle due dee in un unico tempio. Fedeli al racconto della commedia, gli studiosi hanno cercato a lungo i resti di un grande Tesmoforio cittadino⁶², capace di contenere tutte le donne dell'Attica, ma le ricerche non hanno dato alcun esito, e oggi sembra prevalente l'ipotesi per la quale un Tesmoforio cittadino non dovesse nemmeno esistere a quell'altezza cronologica, e che di conseguenza la festa delle due

in Aristofane dal tentativo di mantenere un tasso di realismo elevato, bensì dall'esigenza di mettere in scena una sproporzione di forze netta e chiara.

⁶¹ LOWE 2006.

⁶² La discussione si aprì negli anni Trenta del secolo scorso, con i primi scavi sulla Pnice: vd. in particolare BRONEER 1942.

dee non si tenesse in un unico luogo per tutta l'Attica, ma che in ciascun deme si trovassero luoghi di culto più piccoli⁶³. Perché allora Aristofane avrebbe dovuto rappresentare un unico santuario? Per comprenderlo, ci soccorrono proprio la natura fittizia dello spazio teatrale e la caratteristica drammaturgia aristofanea. Anche le *Tesmofoiazuse* sono infatti fondate su un'opposizione discreta fra due spazi, uno interno (il recinto del santuario) e uno esterno: era dunque assai più agevole e teatralmente efficace gestire un solo spazio interno, anche se questo corrispondeva a commettere un'inesattezza da un punto di vista della documentazione. Ma lo spazio teatrale non è, appunto, uno spazio realistico, e lo spazio aristofaneo è uno spazio fittizio e allegorico. Da qui, una cautela metodologica di grande utilità: impiegare lo spazio aristofaneo come fonte storico-archeologica è operazione ammissibile, ma solo se fondata su un'analisi attenta della drammaturgia, e possibilmente sulla disponibilità di fonti terze.

Per tutte queste ragioni si può e si deve parlare di una «poetica della scena»⁶⁴ aristofanea – vale a dire un uso consapevole della drammaturgia, e dei suoi strumenti, con esplicite finalità poetiche e di significazione. Il teatro di Aristofane non è soltanto una sarabanda di scene che esauriscono in se stesse il proprio momento, ma risponde a un impianto ideologico, poetico, tematico e caratterologico coeso e compatto, è insomma un sistema drammaturgico coerente e regolato alcuni criteri propri: e come tale va interpretato.

FRANCESCO MOROSI
Università di Pisa
framorosi@gmail.com

ABSTRACT

As last century's theatre studies have shown, space is one of the fundamental elements of any theatrical act. As such, from a semiotic per-

⁶³ CLINTON 1996.

⁶⁴ FUSILLO 1990.

spective space bears specific meanings as much as any other element in a play. This paper provides a general overview of both the syntax and the semantics of space in Aristophanic comedy, and aims at explaining why, and how, space can be crucial to a new interpretation of Aristophanic drama.

KEYWORDS

space – Aristophanes – semiotics – Old Comedy – tragedy – *Acharnians* – *Clouds* – *Birds* – theatre studies – dramaturgy

Riferimenti bibliografici

- ABBT C., NIAZI N. (edd.), *Der Vieltuer und die Demokratie. Politische und philosophische Aspekte von Allotrio- und Polypragmosyne*, Basel 2017.
- ADRADOS F.R., *Festival, Comedy and Tragedy. The Greek Origins of Theatre*, Eng. tr. C. HOLME, Leiden 1975.
- ALEXIOU M., *After Antiquity. Greek Language, Myth, and Metaphor*, Ithaca - London 2002.
- ALMANI G., *Amica ironia*, Milano 1984.
- ANDERSON W.S., *Barbarian Play. Plautus' Roman Comedy*, Toronto 1993.
- ANDREWS N.E., *Tragic Re-Presentation and the Semantics of Space in Plautus' Casina*, «Mnemosyne» 57, 2004, 445-64.
- ARNOTT W.G., *From Aristophanes to Menander*, «G&R» 19.1, 1972, 65-80.
- ARNOTT W.G., *Moral Values in Menander*, «Philologus» 125, 1981, 215-27.
- ARNOTT W.G., *Diphilos' Kleroumenoi and Plautus's Casina*, in RAFFAELLI, TONTINI 2003, 23-44.
- ARROWSMITH W., *Aristophanes' Birds: The Fantasy Politics of Eros*, «Arion» n.s. 1, 1973, 119-67.
- ASOR ROSA A. (ed.), *Letteratura italiana*, vol. 4: *L'interpretazione*, Torino 1985.
- ASSMANN A., FRANK M.C. (edd.), *Vergessene Texte*, Konstanz 2004.
- ASTON E., SAVONA G., *Theatre as Sign System: a Semiotics of Text and Performance*, London - New York 1991.
- ATTARDO S., *Linguistic Theories of Humor*, Berlin - New York 1994.
- ATTARDO S., *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*, Berlin - New York 2001.
- AUFFARTH C., *Der drohende Untergang. 'Schöpfung' in Mythos und Ritual im Alten Orient und in Griechenland am Beispiel der Odyssee und des Ezechielbuches*, Berlin - New York 1991.

- AUFFARTH C., *Der Opferstreik: Ein altorientalisches 'Motiv' bei Aristophanes und im homerischen Hymnus*, «GB» 20, 1994, 59-86.
- AUFFARTH C., *Aufnahme und Zurückweisung 'Neuer Götter' im spätklassischen Athen: Religion gegen die Krise. Religion in der Krise?*, in EDER 1995, 337-65.
- AUFFARTH C., *Ritual, Performanz, Theater: Die Religion der Athener in Aristophanes' Komödien*, in BIERL, LÄMMLE, WESSELMANN I 2007, 387-414.
- AUSTIN C., Review to WHITMAN 1964, «Gnomon» 37, 1965, 618-20.
- AUSTIN C., OLSON S.D. (edd.), *Aristophanes. Thesmophoriazusae*, Oxford - New York 2004.
- BACHTIN M., *Estetica e romanzo*, Torino 1979 [ed. or. Mosca 1975; redazione 1937-1938].
- BALLART P., *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona 1994.
- BALME C.B., *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin 2003.
- BALME C.B., *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, Cambridge - New York 2008.
- BARALE F., BERTANI M., GALLESE V., MISTURA S., ZAMPERINI A. (edd.), *Psiche. Dizionario storico di psicologia, psichiatria, psicoanalisi, neuroscienze*, 2 voll., Torino 2009.
- BARBAGLI M., COLOMBO A., *Omosessuali moderni. Gay e lesbiche in Italia*, Bologna 2001.
- BARBAGLI M., DALLA ZUANNA G., GARELLI F., *La sessualità degli italiani*, Bologna 2010.
- BARIGAZZI A., *La formazione spirituale di Menandro*, Turin 1965.
- BARRENECHEA F., *Comedy and Religion in Classical Athens. Narratives of Religious Experiences in Aristophanes' Wealth*, Cambridge 2018.
- BATESON G., *Vers une écologie de l'esprit*, 2 voll., Paris 1977-1980.
- BAUDY D., *Heischegang und Segenszweig. Antike und neuzeitliche Riten des sozialen Ausgleichs: Eine Studie über die Sakralisierung von Symbolen*, «Saeculum» 37, 1986, 212-27.
- BAUDY G.J., *Adonisgärten. Studien zur antiken Samensymbolik*, Frankfurt a.M. 1986.
- BAUDY G.J., *Der Heros in der Kiste. Der Erichthoniosmythos als Aition athenischer Erntefeste*, «A&A» 38, 1992, 1-47.

- BAUDY G.J., *Der Kampf um das siebentorige Theben. Zu den verschollenen Anfängen frühgriechischer Heldenepik und ihrer antiken Rezeption*, in ASSMANN, FRANK 2004, 23-62.
- BAUER, H. et. al. (edd.), *Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen. Studien zum Bild eines Ideals*, Berlin 1966 ("Probleme der Kunstwissenschaft", 2).
- BELFIORE E., *Tragic Pleasures. Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton 1992.
- BEMONG N., BORGHART P., DE DOBBELEER M., DEMOEN D., DE TEMMERMAN K., KEUNEN B., edd., *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, Ghent 2010.
- BEN-ZE'EV A., GOUSSINSKY R., *In The Name of Love. Romantic Ideology and Its Victims*, Oxford 2008.
- BERGSON H., *Le rire: essai sur la signification du comique*, ed. G. SIBERTIN-BLANC, Paris 2007 [1900].
- BERNABÉ, A. et al. (edd.), *Redefining Dionysos*, Berlin - Boston 2013.
- BERNHOLZ P., *Money and Its Role in a Decentralized Market Economy*, in HAGEN, WELKER 2014, 42-59.
- BEROUTSOS D.C., *A Commentary on the «Aspis» of Menander. Part 1: Lines 1-298*, Göttingen 2005 ("Hypomnemata", 157).
- BERTELLI L., *L'utopia sulla scena. Aristofane e la parodia della città*, «CCC» 4, 1983, 215-61.
- BIANCO M.M., *Terenzio*, in PETRONE 2020a, 209-44.
- BIERL A., *Karion, die Karer und der Plutos des Aristophanes als Inszenierung eines anthesterienartigen Ausnahmefestes*, in BIERL, MÖLLENDORFF 1994, 30-43.
- BIERL A., *Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität*, München 2001 [rev. 2009]. [a]
- BIERL A., *L'innovazione sperimentale e i suoi limiti rituali e pragmatici nella commedia antica*, in GRILLI, SIMON 2001, 1-12. [b]
- BIERL A., *Experimentelle Innovation und ihre rituell-pragmatischen Grenzen in der Alten Komödie*, «QUCC» n.s. 72.3 (101), 2002, 7-21.
- BIERL A., *Alt und Neu bei Aristophanes (unter besonderer Berücksichtigung der Wolken)*, in MÜLLER, UNGERN-STERNBURG 2004, 1-24.
- BIERL A., *Literatur und Religion als Rito- und Mythopoetik. Überblicksartikel zu einem neuen Ansatz in der Klassischen Philologie*, in BIERL, LÄMMLE, WESSELMANN I 2007, 1-76. [a]

- BIERL A., *Mysterien der Liebe und die Initiation Jugendlicher. Literatur und Religion im griechischen Roman*, in BIERL, LÄMMLE, WESSELMANN II 2007, 239-334. [b]
- BIERL A., *Ritual and Performativity. The Chorus in Old Comedy*, Eng. tr. A. HOLLMANN, Cambridge, MA 2009; <http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:-CHS_Bierl.Ritual_and_Performativity.2009> (13 giugno 2020) (originale BIERL 2001a)
- BIERL A., *Walter Burkert – ein Religionswissenschaftler als Inspirationsquelle für eine moderne Gräzistik und kulturwissenschaftlich geprägte Literaturwissenschaft*, in BIERL, BRAUNGART 2010, 1-44.
- BIERL A., *Fest und Spiele in der griechischen Literatur*, in *ThesCRA VII [Festivals and Contests in the Greek World]*, ed. A. CHANIOTIS], 2011, 125-60.
- BIERL A., *Women on the Akropolis and Mental Mapping: Comic Body-Politics in a City in Crisis, or Ritual and Metaphor in Aristophanes' Lysistrata*, in MARKANTONATOS, ZIMMERMANN 2012, 255-90. [a]
- BIERL A., *Dionysos' Epiphany in Performance. The God of Ecstatic Cry, Noise, Song, Music, and Choral Dance*, «Electra» 2: *Dionysus: Myth, Cult, Ritual*, 2012, 1-12 <<http://electra.lis.upatras.gr/index.php/electra/index>> (13 giugno 2020). [b]
- BIERL A., *Dionysos in Old Comedy. Staging of Experiments on Myth and Cult*, in BERNABÉ et al. 2013, 366-85. [a]
- BIERL A., *From Mystery to Initiation: A Mytho-Ritual Poetics of Love and Sex in the Ancient Novel Even in Apuleius' Golden Ass?*, in FUTRE PINHEIRO, BIERL, BECK 2013, 82-99. [b]
- BIERL A., *Passion in a Stoic's Satire Directed Against a Dead Caesar? Seneca's Apocolocyntosis as a Saturnalian Text Composed for Overcoming the Crisis*, «Maia» 69/2, 2017, 326-49. [a]
- BIERL A., *Die Dialektik von πολυπραγμοσύνη und ἀπραγμοσύνη. Die athenische Demokratie in den Komödien des Aristophanes und in Platons Politeia*, in ABBT, NIAZI 2017, 31-55. [b]
- BIERL A., *The Bacchic-Chor(a)ic Chronotope: Dionysus, Chora and Chorality in the Fifth Stasimon of Sophocles' Antigone*, in BIERL, CHRISTOPOULOS, PAPA-CHRYSTOSTOMOU 2017, 99-144. [c] \$
- BIERL A., *Genre Criticism*, in SOMMERSTEIN 2019, 384-5. [a]
- BIERL A., *Utopias*, in SOMMERSTEIN 2019, 989-91. [b]
- BIERL A., BRAUNGART W. (edd.), *Gewalt und Opfer. Im Dialog mit Walter Burkert*, Berlin - New York 2010.

- BIERL A., CHRISTOPOULOS M., PAPACHRYSTOMOU A. (edd.), *Time and Space in Ancient Myth, Religion and Culture*, Berlin - Boston 2017.
- BIERL A., LÄMMLE R., WESSELMANN K. (edd.), *Literatur und Religion. Wege zu einer mythisch-rituellen Poetik bei den Griechen*, I-II, Berlin - New York 2007.
- BIERL A., MÖLLENDORFF P. VON (edd.), *Orchestra. Drama – Mythos – Bühne. Festschrift für Hellmut Flashar anlässlich seines 65. Geburtstages*, Stuttgart - Leipzig 1994.
- BILES Z.P., *Intertextual Biography in the Rivalry of Cratinus and Aristophanes*, «AJPh» 123, 2002, 169-204.
- BILES Z.P., *Aristophanes and the Poetics of Competition*, Cambridge 2011.
- BILES Z.P., OLSON S.D. (edd.), *Aristophanes. Wasps*, Oxford 2015.
- BILLIG M., *Laughing and Ridicule: Towards a Social Critique of Laughter*, London 2005.
- BLECH M., *Studien zum Kranz bei den Griechen*, Berlin - New York 1982.
- BLEICH D., *Subjective Criticism*, Baltimore 1978.
- BOAS F., *Introduction. Handbook of American Indian Languages*, vol. I, Washington 1911 ("Bureau of American Ethnology, Bulletin", 40), 1-83.
- BOSHER K. (ed.), *Theater outside Athens: Drama in Greek Sicily and South Italy*, Cambridge - New York 2012.
- BOWIE A.M., *The Parabasis in Aristophanes: Prolegomena, Acharnians*, «CQ» 32, 1982, 27-40.
- BOWIE A.M., *Ritual Stereotype and Comic Reversal: Aristophanes' Wasps*, «BICS» 34, 1987, 112-25.
- BOWIE A.M., *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge 1993.
- BOWIE A.M., *Myth and Ritual in Comedy*, in DOBROV 2010a, 143-76.
- BOWIE E.L., *Who Is Dicaeopolis?*, «JHS» 108, 1988, 183-5.
- BOWRA C.M., *A Love-Duet*, «AJPh» 79, 1958, 376-91.
- BRACHT BRANHAM R. (ed.), *Bakhtin and the Classics*, Evanston, IL 2002.
- BRECHT B., *Kleines Organon für das Theater*, in Id., *Schriften zum Theater. 1948-1956*, Frankfurt am Main 1964, vol. VII, 7-67.
- BREMMER J., *The Early Greek Concept of the Soul*, Princeton 1983.
- BRENNAN T., *Epicurus on Sex, Marriage, and Children*, «CPh» 91, 1996, 346-52.

- BRIA P., ONEROSO F., *La bi-logica fra mito e letteratura: saggi sul pensiero di Matte Blanco*, Milano 2004.
- BROONER O., *The Thesmophorion in Athens*, «Hesperia» 11, 1942, 250-74.
- BROOK P., *The Empty Space*, New York 1968.
- BROWN R.D., *Lucretius on Love and Sex. A Commentary on De Rerum Natura IV, 1030-1287*, Leiden 1987.
- BROWN P.G.McC., *Love and Marriage in Greek New Comedy*, «CQ» 43, 1993, 189-205.
- BRUIT L., *The Meal at the Hyakinthia: Ritual Consumption and Offering*, in MURRAY 1990, 162-74.
- BUIS E., *Echos sophistiques d'une rhétorique du droit dans le langage de Phidippide*, in LAKS, SAETTA COTTONE 2013, 151-67.
- BURASELIS K., KOULAKIOTIS E. (edd.), *Marathon. The Day After. Symposium Proceedings, Delphi, 2-4 July 2010*, Athens 2013.
- BURFORD A., *Land and Labor in the Greek World*, Baltimore 1993.
- BURGIO G., *Uomini senza orientamento. Genere maschile e comportamenti sessuali 'mediterranei'*, in «AboutGender. International Journal of Gender Studies», 6.11, 2016, 98-125.
- BURKERT W., *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley 1979 (tr. it. *Mito e rituale in Grecia. Struttura e storia*, Roma - Bari 1987).
- BURKERT W., *Götterspiel und Götterburleske in altorientalischen und griechischen Mythen*, «Eranos-Jahrbuch» 51, 1982, 335-6.
- BURKERT W., *Homo Necans. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, Eng. tr. P. BING, Berkeley 1983.
- BURKERT W., *Greek Religion. Archaic and Classical*, Eng. tr. J. RAFFAN, Cambridge, MA 1985.
- BURKERT W., *Ancient Mystery Cults*, Cambridge, MA 1987.
- BURKERT W., *Creation of the Sacred. Tracks of Biology in Early Religions*, Cambridge, MA - London 1996.
- BYWATER I., *Aristotle on the Art of Poetry*, Oxford 1920.
- CALAME C., *Démasquer par le masque. Effets énonciatifs dans la comédie ancienne*, «RHR» 206.4, 1989, 357-76.
- CALAME C., *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce antique*, Lausanne 1990.

- CALDER W.M. (ed.), *The Cambridge Ritualists Reconsidered*, Atlanta, GA 1991 ("Illinois Classical Series", Suppl. 2).
- CAMERANESI R., *L'attrazione sessuale nella commedia attica antica*, «QUCC» n.s. 26, 1987, 37-47.
- CAMEROTTO A., *Come diventare un eroe. Le virtù e le imprese di Trygaios Athmonous*, «Incontri triestini di filologia classica» 6, 2006/2007, 257-87.
- CAMPBELL J., *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton 2004 [New York 1949, 1968²].
- CAMPESE S., *La seconda ondata: la comunanza di donne e figli*, in VEGETTI 2000, 257-93.
- CAMPS-GASET M., *L'année des Grecs. La fête et le mythe*, Paris 1994 ("Centre de Recherches d'Histoire Ancienne", 131).
- CANFORA L., *La crisi dell'utopia. Aristofane contro Platone*, Roma - Bari 2014.
- CAPRA A., *Stratagemmi comici da Aristofane a Platone. Parte III. Utopia (Repubblica, Donne al Parlamento)*, «Stratagemmi» 4, 2007, 7-50.
- CAPRA, A. (ed.), *Aristofane. Le donne al Parlamento*, Roma 2010.
- CARAWAN E.M., *The Five Talents Cleon Coughed Up* (Schol. Ar. Ach. 6), «CQ» 40, 1990, 137-47.
- CARRIÈRE J.-C., *Le carnaval et le politique. Une introduction a la comédie grecque suivie d'un choix de fragments*, Paris 1979.
- CASANOVA A. (ed.), *Menandro e l'evoluzione della commedia nuova*, Firenze 2014.
- CASSIO A.C., *Arte e artifici di Menandro (Aspis 1-18)*, in LIVREA, PRIVITERA 1978, 175-85.
- CATENACCI C., *Le maschere 'ritratto' nella commedia antica*, «Dioniso» 3, 2013, 37-59.
- CATENACCI C., DI MARZIO M. (edd.), *Le Vespri di Aristofane. Giornata di studio in ricordo di Massimo Vetta*, Roma 2020.
- CAUVIN M.-C., *Rites et rythmes agraires*, Lyon - Paris 1991.
- CECCARELLI F., *Sorriso e riso: saggio di antropologia biosociale*, Torino 1988.
- CHALAYE S., KWAHULÉ (edd.), *Alfred Jarry. Ubu Roi*, Paris 1993.
- CHAMBERS C., *Against Marriage: An Egalitarian Defense of the Marriage-Free State*, Oxford 2017.

- CHANOTIS A., *Festivals and Contests: Definitions and General Characteristics*, in *ThesCRA VII [Festivals and Contests in the Greek World]*, ed. A. CHANOTIS], 2011, 4-43.
- CHEPEL E., *Laughter for the Gods: Ritual in Old Comedy*, Liège 2020 ("Kernos, Suppl.", 35).
- CIESKO M., *Menander and the Expectations of His Audience*, diss. Oxford 2004.
- CLINTON K., *Myth and Cult. The Iconography of the Eleusinian Mysteries*, Stockholm 1992.
- CLINTON K., *Ploutos*, in *LIMC VII*, 1994, 416-20.
- CLINTON K., *The Thesmophorion in Central Athens and the Celebration of the Thesmophoria in Attica*, in HÄGG 1996, 113-25.
- COHEN E.E., *Athenian Prostitution. The Business of Sex*, Oxford - New York 2015.
- COMPTON-ENGLE G., *Costume in the Comedies of Aristophanes*, Cambridge 2015.
- COOPER C., *Gorging on Prodicus: Prodicus of Ceos, Cleon, and Aristophanes' Acharnians*, «Mouseion» III. 17 Supp. 1, 2020, 175-89.
- CORBEL-MORANA C., *L'imaginaire utopique dans la Comédie ancienne, entre eutopie et dystopie (l'exemple des Oiseaux d'Aristophane)*, «Kentron» 26, 2010, 49-62.
- CORNFORD F.M., *The Origin of Attic Comedy*, Cambridge [1914] 1961 [repr. with introduction by J. HENDERSON, Ann Arbor 1993; tr. it. P. INGROSSO, Lecce 2007].
- CORSINI E. *Gli «Uccelli» di Aristofane: utopia o satira politica?*, in UGLIONE 1987, 57-136.
- COULON V. (ed.), *Aristophane*, vol. I: *Les Acharniens, les Cavaliers, les Nuées*, texte établi par V. COULON et traduit par H. VAN DAELE, Paris 1923.
- COX C.A., *Household Interests. Property, Marriage Strategies, and Family Dynamics in Ancient Athens*, Princeton 1998.
- CRAIK E.M., «One for the Pot». *Aristophanes' Birds and the Anthestheria*, «Eranos» 85, 1987, 25-34.
- CSAPO E., *From Aristophanes to Menander? Genre Transformation in Greek Comedy*, in DEPEW, OBBINK 2000, 115-33, 271-76.
- CSAPO E., GOETTE H.R., GREEN J.R., WILSON P. (edd.), *Greek Theatre in the Fourth Century BC*, Berlin - Boston 2014.

- CSAPO E., MILLER M.C., *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*, Cambridge 2007.
- CSAPO E., WILSON P., *A Social and Economic History of the Theatre to 300 BC*, vol. 2: *Theatre beyond Athens. Documents with Translation and Commentary*, Cambridge 2020.
- CULPEPPER STROUP S., *Designing Women: Aristophanes' Lysistrata and the «Hetairization» of the Greek Wife*, «Arethusa» 37, 2004, 37-73.
- CUSSET C., CARRIÈRE J.C., GARELLI-FRANÇOIS M.H., ORFANOS C. (edd.), *Où courir? Organisation et symbolique de l'espace dans la comédie antique. Colloque international*, 20, 21, 22 janvier 2000, «Pallas» 54, 2002.
- D'ANGELI C., PADUANO G., *Il comico*, Bologna 1999.
- DALE A.M., *An Interpretation of Ar. Vesp. 136-210 and its Consequences for the Stage of Aristophanes*, in *Collected Papers*, 103-18 (= «JHS», 7, 1957, 205-11). [a]
- DALE A.M., *Seen and Unseen on the Greek Stage: A Study in Scenic Conventions*, in *Collected Papers*, Cambridge 1969, 119-29 (= WS 69, 1956, 95-106). [b]
- DANE J.A., *The Critical Mythology of Irony*, Athens, GA 1991.
- DAVID E., *Aristophanes and Athenian Society of the Early Fourth Century B.C.*, Leiden 1984 («Mnemosyne Suppl.», 81).
- DAVIES J.K., *Athenian Citizenship: The Descent Group and the Alternatives*, «CJ» 73, 1977/78, 105-21.
- DAVIES M., *'Popular Justice' and the End of Aristophanes' 'Clouds'*, «Hermes» 118, 1990, 237-42.
- DAVIS T.F., WOMACK K., *Formalist Criticism and Reader-Response Theory*, Basingstoke - New York 2002.
- DE MARINIS M., *Semiotica del teatro: L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano 1982.
- DEARDEN C.W., *The Stage of Aristophanes*, London 1976.
- DEARDEN C.W., *Plays for Export*, «Phoenix» 53, 1999, 222-48.
- DEARDEN C.W., *Whose Line Is It Anyway? West Greek Comedy in Its Context*, in BOSHER 2012, 272-88.
- DELL'AVERSANO C., *Fenomenologia del corpo comico. Il grottesco di Bachtin e la commedia di Aristofane*, «Maia» 68.3, 2016, 766-82.
- DELL'AVERSANO C., GRILLI A., *La scrittura argomentativa. Dal saggio breve alla tesi di dottorato*, Firenze 2005.

- DEMING W., *Paul on Marriage and Celibacy. The Hellenistic Background of I Corinthians 7*, Cambridge 2004.
- DEPEW M., OBBINK D. (edd.), *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*, Cambridge, MA 2000.
- DEUBNER L., *Attische Feste*, Berlin 1932.
- DEUBNER L., KATAXYΣMATA und Münzzauber, «RhM» 121, 1978, 240-54.
- DI BARI M.F., *Scene finali di Aristofane. Cavalieri. Nuvole. Tesmoforiazuse*, Lecce 2013.
- DI BENEDETTO V., MEDDA E., *La tragedia sulla scena*, Torino 1997.
- DIJKSTRA, Bram, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*, New York 1986.
- DILLON M., *Topicality in Aristophanes' Ploutos*, «ClAnt» 6, 1987, 155-83.
- DOBROV G.W. (ed.), *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy*, Oxford 1995.
- DOBROV G.W. (ed.), *The City as Comedy: Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill 1997.
- DOBROV G.W. (ed.), *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden - Boston 2010. [a]
- DOBROV G.W., *Comedy and Her Critics*, in DOBROV 2010a, 3-33. [b]
- DODD D.B., FARAONE C.A. (edd.), *Initiation in Ancient Greek Rituals and Narrative. New Critical Perspectives*, London - New York 2003.
- DÖPP S. (ed.), *Karnevaleske Phänomene in antiken und nachantiken Kulturen und Literaturen*, Trier 1993. [a]
- DÖPP S., *Saturnalien und lateinische Literatur*, in DÖPP 1993a, 145-77. [b]
- DOVER K.J., *Aristophanic Studies*. Review to NEWIGER 1957, «CR» 8.3/4, 1958, 235-7.
- DOVER K.J. (ed.), *Aristophanes. Clouds*, Oxford, 1968.
- DOVER K.J., *Aristophanic Comedy*, Berkeley - Los Angeles 1972.
- DOVER K.J., *Greek Attitudes to Sexual Behaviour*, «Arethusa» 6, 1973, 59-73.
- DOVER K.J., *Greek Popular Morality in the time of Plato and Aristotle*, Oxford 1974.
- DOVER K.J., *Greek Homosexuality*, Cambridge, MA 1978.
- DOVER, K.J., *The Skene in Aristophanes*, in *Greek and the Greeks. Collected Papers*, Oxford 1987, vol. I, 249-66 (= «PCPhS», 12, 1966, 2-17).

- DUBY G., ARIÈS P., edd., *Histoire de la vie privée*, vol. I: *De l'empire romain à l'an mil* (ed. P. VEYNE), Paris 1985.
- DUNBAR N. (ed.), *Aristophanes. Birds*, Oxford 1995.
- DUNDES A., *Introduction to the Second Edition*, in PROPP [1928] 1968, xi-xvii.
- DUPONT-ROC R., LALLOT J. (edd.), *Aristote. La Poétique*, Paris 1980.
- DUPONT F., *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, 2007.
- EAGLETON T., *Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory*, London [1976] 1978.
- EAGLETON T., *Ideology. An Introduction*, London 1991.
- EASTERLING P.E., *Women in Tragic Space*, «BICS» 34, 1987, 15-26.
- EASTERLING P.E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge-New York 1997.
- EASTERLING P.E., GOLDHILL S. (edd.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge 1999.
- EDELMAN L., *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham, NC 2004.
- EDER W. (ed.), *Die athenische Demokratie im 4. Jahrhundert v. Chr.: Vollendung oder Verfall einer Verfassungsform?*, Stuttgart 1995.
- EDMONDS III R.G., *Who in Hell is Heracles? Dionysus' Disastrous Disguise in the Frogs*, in DODD, FARAONE 2003, 181-200.
- EDMONDS III R.G., *Myths of the Underworld Journey. Plato, Aristophanes and the 'Orphic' Gold Tablets*, Cambridge 2004.
- EDMONDS L., *Theatrical Space and Historical Place in Sophocles' Oedipus at Colonus*, Lanham 1996.
- EDWARDS A.T., *Historicizing the Popular Grotesque. Bakhtin's Rabelais and Attic Old Comedy*, in SCODEL 1993, 89-117 [repr. in BRACHT BRANHAM 2002, 27-55].
- EHRENBERG V., *The People of Aristophanes. A Sociology of Ancient Comedy*, New York [1943] 1962.
- EIBL-EIBESFELDT I., *I fondamenti dell'etologia. Il comportamento degli animali e dell'uomo*, Milano 1976 (München 1967).
- EIBL-EIBESFELDT I., *Etologia umana. Le basi biologiche e culturali del comportamento*, Torino 1993 (München 1984).
- EIDINOW E., KINDT J. (edd.), *The Oxford Handbook to Greek Religion*, Oxford 2015.

- ELAM K., *The Semiotics of Theatre and Drama*, London - New York [1980] 2002.
- ELIADE M., *Il mito dell'eterno ritorno*, Torino 1968 [ed. or. 1949].
- ELSE G.F., *Aristotle's Poetics. The Argument*, Cambridge 1957.
- EMPSON W., *Seven Types of Ambiguity*, London [1930] 1947.
- ERDMANN W., *Die Ehe im alten Griechenland*, München 1934 (repr. New York 1979).
- FABBRO E., *Un «padre unico»: autorità e surrogati nelle Vespe di Aristofane*, in SUSANETTI, DISTILO 2013, 96-116. [a]
- FABBRO E., *Pistetero vs Zeus: strategie di assalto al cielo*, «Dioniso» n.s. 3, 2013, 97-128. [b]
- FABBRO E., *La trasgressione felice nelle commedie 'pacifiste' di Aristofane*, «Dioniso» n.s. 8, 2018, 121-64.
- FABBRO E., *Sull'esorcizzazione della morte nel teatro di Aristofane*, in GRILLI, MOROSI 2019, 91-110.
- FARAONE C.A., *Salvation and Female Heroics in the Parodos of Aristophanes' Lysistrata*, «JHS» 117, 1997, 38-59.
- FARAONE C.A., *Priestess and Courtesan. The Ambivalence of Female Leadership in Aristophanes' Lysistrata*, in FARAONE, McCLURE 2006, 207-23.
- FARAONE C.A., McCLURE L. (edd.), *Prostitutes and Courtesans in the Ancient World*, Madison 2006.
- FARIOLI M., *Mundus alter. Utopie e distopie nella commedia attica antica*, Milano 2001.
- FARMER M.C., *Tragedy on the Comic Stage*, Oxford 2017.
- FERNANDEZ J.W., *The Performance of Ritual Metaphors*, in SAPIR, CROCKER 1977, 100-31.
- FERNANDEZ J.W. (ed.), *Persuasions and Performances. The Play of Tropes in Culture*, Bloomington 1986.
- FERNANDEZ J.W. (ed.), *Beyond Metaphor. The Theory of Tropes in Anthropology*, Stanford 1991.
- FERRARI G., *Figures in the Text. Metaphors and Riddles in the Agamemnon*, «CPh» 92, 1997, 1-45.
- FERRARI G., *Figures of Speech. Men and Maidens in Ancient Greece*, Chicago - London 2002.
- FINGLASS P. (ed.), *Sophocles. Ajax*, Cambridge 2011.

- FINLEY M.I., *The Ancient Economy*, Berkeley [1973] 1985 ("Sather Classical Lectures", 48).
- FIORENTINI L., *A proposito dell'esegesi «ironica» per l'ultimo Aristofane*, «Eikasmos» 16, 2005, 111-23.
- FISCHER-LICHTE E., *Semiotik des Theaters*, Tübingen 1983.
- FISCHER-LICHTE E. (ed.), *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, New York 2014.
- FISH S., *Is there a Text in This Class?: The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, MA 1980.
- FISHER N.R.E., *Multiple Personality and Dionysiac Festivals: Dicaeopolis in Aristophanes' Acharnians*, «G&R» 40, 1993, 31-47.
- FLASHAR H., *Zur Eigenart des aristophanischen Spätwerks*, «Poetica» 1, 1967, 154-75 (Eng. tr. in SEGAL 1996, 314-28).
- FOLEY H.P., *Tragedy and Politics in Aristophanes' Acharnians*, «JHS» 108, 1988, 33-47.
- FOUCAULT M., *Naissance de la Biopolitique: Cours au Collège de France, 1978-1979*, Paris 2004 (Eng. tr. *The Birth of Biopolitics. Lectures at the Collège de France, 1978-1979*, trans. by G. BURCHELL, New York 2008).
- FOXHALL L., *Introduction*, in FOXHALL, SALMON 1998a, 1-9.
- FOXHALL L., *Studying Gender in Classical Antiquity*, Cambridge 2013.
- FOXHALL L., SALMON J. (edd.), *When Men Were Men. Masculinity, Power and Identity in Classical Antiquity*, London 1998. [a]
- FOXHALL L., SALMON J. (edd.), *Thinking Men. Masculinity and Its Self-Representation in the Classical Tradition*, London 1998. [b]
- FRAENKEL E. (ed.), *Aeschylus. Agamemnon*, 3 voll., Oxford [1950] 1962.
- FRAENKEL E., *Dramaturgical Problems in the Ecclesiazusae*, in *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*, Roma 1964, vol. I, 469-86 (= C. BAILEY, ed., *Greek Poetry and Life. Essays presented to Gilbert Murray on His Seventieth Birthday*, Oxford 1936, 257-76).
- FRANKO G.F., DUTSCH D., edd., *A Companion to Plautus*, Hoboken 2020.
- FRAZER J.G., *The Golden Bough*, I-II, London 1890; 1911-1915 (12 voll.).
- FREUD S., *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Leipzig - Wien 1905 (tr. it. *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in S. Freud, *Opere*, ed. C. MUSATTI, Torino 1967-1978, vol. 5: *Opere 1905-1909. Il motto di spirito e altri scritti*, Torino 1972).

- FREUD S., *Das Ich und das Es*, Leipzig - Wien - Zürich 1923 (tr. it. *L'Io e l'Es*, in *Opere di Sigmund Freud*, ed. C. MUSATTI, Torino 1967-1978, vol. 9: *Opere 1917-1923. L'Io e l'Es e altri scritti*, Torino 1977, 469-520).
- FREUD S., *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Wien 1933 [1915-1917] (tr. it. *Introduzione alla psicoanalisi*, in *Opere di Sigmund Freud*, ed. C. MUSATTI, Torino 1967-1978, vol. 8: *Opere 1915-1917*, Torino 1978).
- FRYE N., *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton - Oxford 1957.
- FUSILLO M., *Lo spazio di Filottete (per una poetica della scena sofoclea)*, «SIFC» 8, 1990, 19-59.
- FUTRE PINHEIRO M., BIERL A., BECK R. (edd.), *Intende Lector. Echoes of Myth, Religion and Ritual in the Ancient Novel*, Berlin - Boston 2013.
- GALBOIS E., ROUGIER-BLANC S. (edd.), *La pauvreté en Grèce ancienne: formes, représentations, enjeux*, Bordeaux 2014.
- GARFINKEL H., *Studies in Ethnomethodology*, Englewood Cliffs, N.J. 1967.
- GARFINKEL H., SACKS H., *On Formal Structures of Practical Action*, In MCKINNEY, TIRYAKIAN 1970, 338-66.
- GELZER, T., *Dionysisches und Phantastisches in der Komödie des Aristophanes*, in BAUER et al. 1966, 39-78.
- GERHARD E., *Ueber den Iackhoszug bei Aristophanes*, «Philologus» 13, 1858, 210-2.
- GERMANY R., *The Unity of Time in Menander*, in SOMMERSTEIN 2014b, 90-105.
- GIANGRANDE L., *The Use of 'Spoudaiogeloion' in Greek and Roman Literature*, The Hague 1972.
- GILHULY K., *The Feminine Matrix of Sex and Gender in Classical Athens*, Cambridge 2009.
- GILL C., POSTLETHWAITE N., SEAFORD R. (edd.), *Reciprocity in Ancient Greece*, Oxford 1998.
- GIOVANNELLI M., *Lo spazio oltre la porta. L'uso della facciata scenica nel teatro di Aristofane*, «Dionysus ex machina» 2, 2011, 88-108.
- GIVEN J., *When Gods Don't Appear: Divine Absence and Human Agency in Aristophanes*, «CW» 102, 2009, 107-127.
- GOLDHILL S., *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge 1991.
- GOMME A.W., *Aristophanes and Politics*, «CR» 52, 1938, 97-109 [rist. in *More Essays in Greek History and Literature*, Oxford 1962, 70-91].

- GOMME A.W., SANDBACH F.H. (edd.), *Menander. A Commentary*, Oxford 1973.
- GRAF F., *Nordionische Kulte. Religionsgeschichtliche und epigraphische Untersuchungen zu den Kulte von Chios, Erythrai, Klazomenai und Phokaia*, Roma 1985.
- GRANT M., KITZINGER R. (edd.), *Civilization of the Ancient Mediterranean: Greece and Rome*, 3 voll., New York 1988.
- GRILLI A., *Inganni d'autore. Due studi sulle funzioni del protagonista nel teatro di Aristofane*, Pisa 1992.
- GRILLI A. (ed.), *Aristofane. Le Nuvole*, Milano 2001.
- GRILLI A. (ed.), *Aristofane. Gli Uccelli*, Milano 2006.
- GRILLI A., *Storie di Venere e Adone. Bellezza, genere, desiderio*, Milano - Udine 2012.
- GRILLI A., «Investigare il destino nella necessità del caso»: ragione e religione nei Sette contro Tebe, «Dioniso» n.s. 8, 2018, 33-88.
- GRILLI A., *Funzioni simboliche del tempo nelle Vespe*, in CATENACCI, DI MARZIO 2020, 113-33.
- GRILLI A., *Aristofane e i volti dell'eroe. Per una grammatica dell'eroismo comico*, Pisa 2021 (in corso di stampa).
- GRILLI A., MOROSI F. (edd.), *Interpretazioni. Studi in onore di Guido Paduano*, «SCO», 65.2, Pisa 2019.
- GRILLI A., SIMON A. (edd.), *L'officina del teatro europeo*, vol. I: *Performance e teatro di parola*, Pisa 2001.
- GRODDECK G., *Das Buch vom Es: psychoanalytische Briefe an eine Freundin*, Leipzig - Wien - Zürich 1923 (trad. it. L. SCHWARZ, Milano 1966).
- GROTOWSKI J., *Towards a Poor Theatre*, a c. di E. BARBA, New York [1968] 2002.
- GUARDI J., VANZAN A., *Che genere di islam. Omosessuali, queer e transessuali tra shari'a e nuove interpretazioni*, Roma 2012.
- GUARDUCCI M., *Le Rane di Aristofane e la topografia ateniese*, in *Studi in onore di Aristide Colonna*, Perugia 1982, 167-72.
- GUIDORIZZI G. (ed.), *Aristofane. Le Nuvole*, Milano 1996.
- HABASH M., *The Odd Thesmophoria of Aristophanes' Thesmophorizusae*, «GRBS» 38, 1997, 19-40.
- HAGEN J. VON, WELKER M. (edd.), *Money as God? The Monetization of the Market and Its Impact on Religion, Politics, Law and Ethics*, Cambridge 2014.

- HÄGG R. (ed.), *The Role of Religion in the Early Greek Polis. Proceedings of the Third International Seminar on Ancient Greek Cult, 16-18 October 1992*, Stockholm 1996.
- HALL E., *The Sociology of Athenian Tragedy*, in EASTERLING 1997, 91-126.
- HALL E., *The Theatrical Cast of Athens. Interactions Between Ancient Greek Drama and Society*, Oxford - New York 2006.
- HALL E., WRIGLEY A. (edd.), *Aristophanes in Performance. 421 BC - AD 2007. Peace, Birds, and Frogs*, London 2007.
- HALLIWELL S., *Aristophanic Sex: The Erotics of Shamelessness*, in NUSSBAUM, SIHVOLA 2002, 120-42.
- HALLIWELL S., *Greek Laughter: A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*. Cambridge 2008.
- HALLIWELL S., *Laughter*, in REVERMANN 2014a, 189-205.
- HALPERIN D.M., WINKLER J.J., ZEITLIN F.I. (edd.), *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Princeton 1990.
- HAMON P., *L'ironie littéraire: essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris 1996.
- HANDLEY E.W., *Some Thoughts on New Comedy and Its Public*, «Pallas» 47, 1997, 185-200.
- HANSEN M.H., *Demography and Democracy: The Number of Athenian Citizens in the Fourth Century B.C.*, Herning 1985.
- HANSON V.D., *Warfare and Agriculture in Classical Greece*, Berkeley - Los Angeles 1998².
- HANSON V.D., *The Other Greeks. The Family Farm and the Agrarian Roots of Western Civilization*, Los Angeles 1999².
- HARRISON A.R.W., *The Law of Athens*, 2 voll., Oxford 1968.
- HARRISON J.E., *Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge [1912] 1927.
- HARRISON, T., *Belief vs. Practice*, in EIDINOW, KINDT 2015, 21-8.
- HARVEY D., WILKINS J. (edd.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London 2000.
- HEATH M., *Political Comedy in Aristophanes*, Göttingen 1987.
- HEATH M., *Aristophanes and the Discourse of Politics*, in DOBROV 1997, 230-49.
- HEBERLEIN F., *Pluthygieia. Zur Gegenwelt bei Aristophanes*, Frankfurt a.M. 1980.

- HEBERLEIN F., *Zur Ironie im Plutos des Aristophanes*, «WJA» 7, 1981, 27-49.
- HENDERSON J., *Lysistrata: The Play and Its Themes*, «YCS» 26, 1980, 153-218.
- HENDERSON J. (ed.), *Aristophanes. Lysistrata*, Oxford 1987. [a]
- HENDERSON J., *Older Women in Attic Old Comedy*, «TAPA» 117, 1987, 105-29.
[b]
- HENDERSON J., *Greek Attitudes Toward Sex*, in GRANT, KITZINGER 1988, vol. II, 1249-63.
- HENDERSON J., *The Demos and Comic Competition*, in WINKLER, ZEITLIN 1990, 271-313.
- HENDERSON J., *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New Haven - London 1991².
- HENDERSON J. (ed.), *Aristophanes' Clouds*, London 1992.
- HENDERSON J., *Comic Hero Versus Political Elite*, in SOMMERSTEIN, HALLIWELL, HENDERSON, ZIMMERMANN 1993, 307-19.
- HENDERSON J., *Beyond Aristophanes*, in DOBROV 1995, 175-83.
- HENDERSON J., *Mass Versus Elite and the Comic Heroism of Peisetairos*, in DOBROV 1997, 135-48.
- HENDERSON J., *Demos, Demagogue, Tyrant in Attic Old Comedy*, in MORGAN 2003, 155-79.
- HENRICH A., *Namenlosigkeit und Euphemismus: Zur Ambivalenz der chthonischen Mächte im attischen Drama*, in HOFMANN 1991, 161-201.
- HERTEL G., *Die Allegorie von Reichtum und Armut. Ein aristophanisches Motiv und seine Abwandlungen in der abendländischen Literatur*, Nürnberg 1969.
- HILD H.-J., *Aristophanes impietatis reus*, diss. Paris 1880.
- HOFFMANN R.J., *Ritual License and the Cult of Dionysus*, «Athenaeum» 67, 1989, 91-115.
- HOFMANN H. (unter Mitarbeit von A. HARDER) (ed.), *Fragmenta Dramatica. Beiträge zur Interpretation der griechischen Tragikerfragmente und ihrer Wirkungsgeschichte*, Göttingen 1991.
- HOLLAND N.N., *The Dynamics of Literary Response*, New York 1968.
- HOLTERMANN M., *Der deutsche Aristophanes. Die Rezeption eines politischen Dichters im 19. Jahrhundert*. Göttingen 2004 («Hypomnemata», 155).
- HOLZINGER K. (ed.), *Kritisch-exegetischer Kommentar zu Aristophanes' Plutos*, Wien - Leipzig 1940 («Sitzungsberichte, Akad. Wien», 2183).

- HOOKE G.T.W., *The Topography of Frogs*, «JHS» 80, 1960, 112-7.
- HORN W., *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes*, Nürnberg 1970.
- HUBBARD T.K., *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca - London 1991.
- HUBBARD T.K. (ed.), *Homosexuality in Greece and Rome. A Sourcebook of Basic Documents*, Berkeley 2003.
- HUBBARD T.K., *The Sacrileges of 415 and the Gods of Comedy*, «Dioniso» n.s. 9, 2019, 143-60.
- HÜBNER F., *De Pluto*, diss. Halle 1914.
- HUGHES A., *Performing Greek Comedy*, Cambridge 2012.
- HUTCHEON L., *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, London - New York 1994.
- IMPERIO O., *Parabasi di Aristofane*. Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli, Bari 2004.
- IMPERIO O., *Men or Animals? Metamorphoses and Regressions of Comic Attic Choruses: the Case of Aristophanes's Wealth*, «Skenè» 1.1, 2015, 57-74.
- INGROSSO P., *Il Fenice di Euripide e la Samia di Menandro*, «Lexis» 37, 2019, 84-104.
- ISAGER S., SKYDSGAARD J.E., *Ancient Greek Agriculture: An Introduction*, London 1992.
- ISER W., *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München 1972.
- ISER W., *Der Akt des Lesens*, München 1976 (Eng. tr. *The Act of Reading*, Baltimore 1978).
- ISSACHAROFF M., *Space and Reference in Drama*, «Poetics Today» 2, 1981, 211-24.
- ISSACHAROFF M., *Comic Space*, in REDMOND 1987, 187-98.
- JAMES S., *Plautus and the Marriage Plot*, in FRANKO, DUTSCH 2020, 109-22.
- JAMESON F., *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, N.Y. 1981.
- JENDZA C., *Paracomedy. Appropriations of Comedy in Greek Tragedy*, Oxford - New York 2020.
- JOHNSTON S.I., *How Myths and Other Stories Help to Create and Sustain Beliefs*, in JOHNSTON 2017b, 141-56. [a]

- JOHNSTON S.I. (ed.), *Religion: Narrating Religion*, Farmington Hills, MI 2017.
[b]
- JOUAN F., *Héros comique, héros tragique, héros satyrique*, «Connaissance hellénique» 77, 1998, 71-80.
- JUST R., *Women in the Athenian Law and Life*, London - New York 1989.
- KANTOR T., *A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos, 1944-1990*, Berkeley 1993.
- KASIYARNO, *American Dream: The American Hegemonic Culture and Its Implications to the World*, «Humaniora» 26, 2014, 13-21.
- KATZ B., *The Birds of Aristophanes and Politics*, «Athenaeum» 54, 1976, 353-81.
- KERN O., *Εἰρεσιώνη*, in RE V.2 (1905), coll. 2135-6.
- KERN O., *Βουλίου ἐξέλασις*, «ARW» 15, 1912, 642.
- KEULS E.C., *The Reign of the Phallus. Sexual Politics in Ancient Athens*, New York 1985.
- KIDD S.E., *Nonsense and Meaning in Ancient Greek Comedy*. Cambridge 2014.
- KINDT J., *Rethinking Greek Religion*, Cambridge 2012.
- KLINZ A., *Hieros gamos: quaestiones selectae ad sacras nuptias Graecorum religionis et poeseos pertinentes*, diss. Halle 1933.
- KLOSS G., *Hero, Old Comic*, in SOMMERSTEIN 2019, I, 417-9.
- KNIGHTS L.C., *How Many Children Had Lady Macbeth? An Essay in the Theory and Practice of Shakespeare Criticism*, «Explorations», New York 1964², 15-54 [Cambridge 1933].
- KOCH K.D., *Kritische Idee und Komisches Thema*, Bremen 1965.
- KOCK C., *Aristophanes und die Götter des Volksglaubens*, Leipzig 1857.
- KOMORNICKA A.M., *Métaphores, personnifications et comparaisons dans l'œuvre d'Aristophane*, Breslau 1964.
- KONSTAN D., *Poésie, politique et rituel dans les Grenouilles d'Aristophane*, «Mètis» 1, 1986, 291-308.
- KONSTAN D., *Aristophanes' Lysistrata: Women and the Body Politic*, in SOMMERSTEIN, HALLIWELL, HENDERSON, ZIMMERMANN 1993, 431-44.
- KONSTAN D., *Greek Comedy and Ideology*, New York - Oxford 1995.
- KONSTAN D., DILLON M., *The Ideology of Aristophanes' Wealth*, «AJPh» 102, 1981, 371-94.

- KOPFF E.C., *Nubes 1493ff.: Was Sokrates Murdered?*, «GRBS», 18, 1977, 113-22.
- KOSTER W.J.W., *Aristophane dans la tradition byzantine*, «REG» 76, 1963, 381-96.
- KOZAK L., RICH J. (edd.), *Playing Around Aristophanes. Essays in Celebration of the Completion of the Edition of the Comedies of Aristophanes by Alan Sommerstein*, Oxford 2006.
- KLEINKNECHT H., *Die Gebetsparodie in der Antike*, Hildesheim 1967.
- KRUMMEN E., *Pyrros Hymnon. Festliche Gegenwart und mythisch-rituelle Tradition als Voraussetzung einer Pindarinterpretation (Isthmie 4, Pythie 5, Olympie 1 und 3)*, Berlin - New York 1990.
- LACEY W.K., *The Family in Classical Greece*, London 1968.
- LADA-RICHARDS I., *Initiating Dionysus. Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs*, Oxford - New York 1999.
- LAKS A., SAETTA COTTONE R. (edd.), *Comédie et philosophie. Socrate et les «Pré-socratiques» dans les Nuées d'Aristophane*, Paris 2013.
- LAMARI A.A., *Narrative, Intertext, and Space in Euripides «Phoenissae»*, Berlin - New York 2010.
- LAPE S., *Democratic Ideology and the Poetics of Rape in Menandrian Comedy*, «CIAnt» 20, 2001, 79-119.
- LAPE S., *Solon and the Institution of the «Democratic» Family Form*, «CJ» 98, 2002/3, 117-39.
- LAPE S., *Reproducing Athens: Menander's Comedy, Democratic Culture, and the Hellenistic City*, Princeton 2004.
- LAPE S., MORENO A., *Comedy and the Social Historian*, in REVERMANN 2014a, 336-69.
- LAPLANCHE J., PONTALIS J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris 1973 (Eng. tr. D. NICHOLSON-SMITH, London 1973).
- LAUM B., *Heiliges Geld. Eine historische Untersuchung über den sakralen Ursprung des Geldes*, Tübingen 1924.
- LAURIOLA R., *The Greeks and the Utopia: An Overview Through Ancient Greek Literature*, «Revista Espaço Acadêmico» 97, 2009, 109-24.
- LAUSBERG H., *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Stuttgart [1973] 1990³.
- LEDUC C., *Marriage in Ancient Greece*, in SCHMITT PANTEL 1992, 235-95.
- LEFEBVRE H., *La production de l'espace*, «L'homme et la société» 31, 1974, 15-32.

- LEFEBVRE H., *The Production of Space*, Cambridge, MA 1991².
- LEGUEN B., *Théâtre et cités à l'époque hellénistique*, «REG» 108, 1995, 59-90.
- LEIGH M., *From Polypragmon to Curious. Ancient Concepts of Curious and Meddlesome*, Oxford 2013.
- LESKY A., *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern - München 1971³.
- LIVREA E., PRIVITERA G.A. (edd.), *Studi in onore di Anthos Ardizzoni*, Roma 1978.
- LOHR G., *Körpertext. Historische Semiotik der komischen Praxis*, Opladen 1986.
- LOMBARDI VALLAURI L., *Corso di filosofia del diritto*, Padova 2012².
- LÓPEZ FÉREZ J.A (ed.), *La comedia Griega y su influencia en la literatura Española*, Madrid 1998 ("Estudios de filología Griega", 3).
- LORD L., *Aristophanes. His Plays and His Influence*, New York 1963 ("Our Debt to Greece and Rome").
- LOTMAN J.M., *Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura*, in LOTMAN, USPENSKIJ 1975, 145-81.
- LOTMAN J.M., USPENSKI B.A., *Tipologia della cultura*, ed. R. FACCANI, M. MARZADURI, Milano 1975.
- LOWE C., *The Structure of Plautus' Menaechmi*, «CQ» 69.1, 2019, 214-21.
- LOWE N.J., *Aristophanic Spacecraft*, in KOZAC, RICH 2006, 48-64.
- LÜBKE H., *Observationes criticae in historiam veteris Graecorum comoediae*, Berolini 1883.
- LUDWIG P.L., *Wealth and the Theology of Charity*, in MHIRE, FROST 2014, 201-26.
- LUGARINI L., *Fonti spinoziane della dialettica di Hegel*, «Rev. Intern. Philosophie» 36.139/140, 1982, 21-36.
- MACDOWELL D.M. (ed.), *Aristophanes. Wasps*, Oxford 1971.
- MACDOWELL D.M., *The Law in Classical Athens*, London 1978.
- MACDOWELL D.M., *The Nature of Aristophanes' Akharnians*, «G&R» 30, 1983, 143-62.
- MACDOWELL D.M., *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*, Oxford 1995.
- MACTOUX M.-M., *Esclaves et rites de passage*, «MEFRA» 102, 1990, 53-81.
- MAGNELLI E., *Rethinking Aristophanes' Comic Hero. Utopianism, Ambiguity, and Athenian Politics*, «Polis» 34, 2017, 390-404.

- MAILLOUX S., *The Turns of Reader-Response Criticism*, in MORAN, PENFIELD 1990, 38-54.
- MANGO L., *Il Novecento del teatro. Una storia*, Roma 2019.
- MANNHARDT W., *Roggenwolf und Roggenhund. Beitrag zur germanischen Sittenkunde*, Danzig 1865.
- MANNHARDT W., *Die Korndämonen. Beitrag zur germanischen Sittenkunde*, Berlin 1868.
- MANNHARDT W., *Mythologische Forschungen*, Strassburg 1884.
- MANNHARDT W., *Wald- und Feldkulte, I-II; I: Der Baumkultus der Germanen und ihrer Nachbarstämme: Mythologische Untersuchungen; II: Antike Wald- und Feldkulte aus nordeuropäischer Überlieferung erläutert*, Berlin 1904-1905².
- MARKANTONATOS A., ZIMMERMANN B. (edd.), *Crisis on Stage. Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, Berlin - Boston 2012 ("Trends in Classics", Suppl. 13).
- MARSHALL C.W., KOVACS G. (edd.), *No Laughing Matter. Studies in Athenian Comedy*, London 2012.
- MARTIN R.P., *Fire on the Mountain: Lysistrata and the Lemnian Women*, «ClAnt» 6, 1987, 77-105.
- MARX W., *Le Tombeau d'Edipe. Pour une tragédie sans tragique*, Paris 2012.
- MARZULLO B., *Strepsiade*, «Maia» 6, 1953, 99-124.
- MASSAD J., *Re-orienting Desire: the Gay International and the Arab World*, «Public Culture», 14.2, 2002, 361-85.
- MASTROMARCO G., *L'eroe e il mostro (Aristofane, Vespe 1029-1044)*, «RIFC» 117, 1989, 410-23.
- MASTROMARCO G., *Sulla scena delle Ecclesiazuse di Aristofane*, in MASTROMARCO, TOTARO, ZIMMERMANN 2017, 67-92.
- MASTROMARCO G., TOTARO P., ZIMMERMANN B. (edd.), *La Commedia Attica Antica. Forme e contenuti*, Lecce - Brescia 2017.
- MASTRONARDE D.J., *Actors on High: The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama*, «ClAnt» 9, 1990, 247-94.
- MASTRONARDE D.J., *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge 2010.
- MATTE BLANCO I., *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic*, London 1975 (tr. it. P. BRIA, Torino [1981] 2000)

- MAUDUIT C., *À la porte de la comédie*, in CUSSET, CARRIÈRE, GARELLI-FRANÇOIS, ORFANOS 2002, 25-40.
- MAUDUIT C., *La «trygédie» des Nuées*, in NOËL, CUSSET 2015, 57-75.
- MCAULEY G., *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*, Ann Arbor 1999.
- MCCARTHY K., *Slaves, Masters, and the Art of Authority*. Princeton 2000.
- MCGLEW J., *After Irony: Aristophanes' Wealth and Its Modern Interpreters*, «AJPh» 118, 1997, 35-53.
- McKINNEY J.C., TIRYAKIAN E.A. (edd.), *Theoretical Sociology: Perspectives and Developments*, New York 1970.
- MEDDA E., *Aristofane e un inno a rovescio: la potenza di Pluto in Pl. 124-221*, in *La saggezza dell'illusione. Studi sul teatro greco*, 395-411 (= «Philologus» 124, 2005, 12-27).
- MEDDA E., MIRTO M.S., PATTONI M.P. (edd.), *ΚΩΜΩΙΔΟΤΡΑΓΩΙΔΙΑ: Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pisa 2006.
- MEIGGS R., *The Athenian Empire*, Oxford 1972.
- MEYERHOFF J., *Alle Tote fliegen hoch: Wann wird es endlich wieder so, wie es nie war*, Köln 2013 (tr. it. G. AGABIO, Venezia 2015).
- MHIRE J.J., FROST B.-P. (edd.), *The Political Theory of Aristophanes. Explorations in Poetic Wisdom*, Albany 2014.
- MILES S., *Gods and Heroes in Comic Space. A Stretch of the Imagination?*, «Dionysus ex machina» 2, 2011, 109-33.
- MÖLLENDORFF P. VON, *Aristophanes und der komische Chor auf der Bühne des 5. Jahrhunderts*, in Pöhlmann 1995, 143-54. [a]
- MÖLLENDORFF P. VON, *Grundlagen einer Ästhetik der alten Komödie: Untersuchungen zu Aristophanes und Michail Bachtin*, Tübingen 1995. [b]
- MÖLLENDORFF P. VON, *Aristophanes*, Hildesheim 2002 («Studienbücher Antike», 10).
- MONTANARI F. (ed.), *Da Omero agli Alessandrini. Problemi e figure della letteratura greca*, Roma 1988.
- MOORTON JR. R.F., *Rites of Passage in Aristophanes' Frogs*, «CJ» 84, 1989, 308-24.
- MORAN C., PENFIELD E.F. (edd.), *Conversations. Contemporary Critical Theory and the Teaching of Literature*, Urbana 1990.

- MORGAN K.A. (ed.), *Popular Tyranny. Sovereignty and Its Discontents in Ancient Greece*, Austin 2003.
- MOROSI F., *A Naval Official Among the Gods: Basileia as ταμίας ἐς τὰ νεώρια in Aristoph. Av. 1537-43*, «ASNP» V 10/1, 2018, 113-24. [a]
- MOROSI F., *Inside Out, Upside Down. Creating the φροντιστήριον in Aristophanes' Clouds*, «Antiquorum Philosophia» 12, 2018, 119-38. [b]
- MOROSI F., *Una tecnica shakespeariana per Aristotele: determinazioni di luogo nella Pace*, in GRILLI, MOROSI 2019, 111-24.
- MOROSI F., *Lo spazio della commedia. Identità, drammaturgia e potere in Aristofane*, Roma 2021.
- MOULTON C., *Aristophanic Poetry*, Göttingen 1981.
- MUECKE D.C., *Irony and the Ironic*, London [1970] 1982.
- MÜLLER A. VON, UNGERN-STERNBERG J. VON (edd.), *Die Wahrnehmung des Neuen in Antike und Renaissance*, München - Leipzig 2004 ("Colloquium Rauricum", 8).
- MURRAY G., *Aristophanes. A Study*, Oxford 1933.
- MURRAY O. (ed.), *Symptotica. A Symposium on the Symposium*, Oxford 1990.
- MURRAY O., PRICE S. (edd.), *The Greek City. From Homer to Alexander*, Oxford 1990.
- NAGY G., *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore 1990.
- NAGY G., *Masterpieces of Metonymy: From Ancient Greek Times to Now*, Washington, DC 2015 ("Hellenic Studies Series", 72).
- NEIL R.A. (ed.), *The Knights of Aristophanes*, Cambridge 1901.
- NELSON S., *Aristophanes and his Tragic Muse. Comedy, Tragedy and the Polis in 5th Century Athens*, Leiden - Boston 2016.
- NERVEGNA S., *Menander in Antiquity. The Contexts of Reception*, Cambridge - New York 2013.
- NESSELRATH H.-G., *Die attische mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*, Berlin 1990.
- NEWIGER H.-J., *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München 1957.
- NEWIGER H.-J., *War and Peace in the Comedy of Aristophanes*, in SEGAL 1996, 143-61 (= «YCIS» 26, 1980, 219-37).
- NICOLET C. (ed.), *Recherches sur les structures sociales dans l'Antiquité classique*, Paris 1970.

- NOËL M.-P., CUSSET C. (edd.), *Météôrosophistai. Contribution à l'étude des Nuées d'Aristophane*, «Cahiers du GITA» n.s. 1, 2015.
- NUSSBAUM M., *Aristophanes and Socrates on Learning Practical Wisdom*, «YCIS» 26, 1980, 43-97.
- NUSSBAUM M., SIHVOLA J. (edd.), *The Sleep of Reason. Erotic Experience and Sexual Ethics in Ancient Greece and Rome*, Chicago - London 2002.
- OLSON S.D., *Cario and the New World of Aristophanes' Plutus*, «TAPhA» 119, 1989, 193-99.
- OLSON S.D., *Economics and Ideology in Aristophanes' Wealth*, «HSPh» 93, 1990, 223-42.
- OLSON S.D. (ed.), *Aristophanes. Peace*, Oxford 1998.
- OLSON S.D. (ed.), *Aristophanes. Acharnians*, Oxford 2002.
- OLSON S.D., *Comedy, Politics, and Society*, in DOBROV 2010a, 35-69.
- OLSON S.D. (ed.), *Ancient Comedy and Reception: Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, Berlin - Boston 2014.
- ORFANOS C., *Le Ploutos d'Aristophane: un éloge de la pauvreté?*, in GALBOIS, ROUGIER-BLANC 2014, 213-22.
- ORLANDO F., *Letteratura e psicanalisi : alla ricerca dei modelli freudiani*, in ASOR ROSA 1985, 549-87.
- ORLANDO F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, in *Letteratura, ragione e represso: tre studi freudiani*, vol. 2, Torino [1965, 1973²] 1992.
- OSBORNE R.G. (ed.), *Debating the Athenian Cultural Revolution. Art, Literature, Philosophy, and Politics 430-380 BC*, Cambridge 2007.
- PADEL R., *Making Space Speak*, in WINKLER, ZEITLIN 1990, 336-65.
- PADUANO G., *La città degli uccelli e le ambivalenze del nuovo sistema etico-politico*, «SCO» 22, 1973, 115-44.
- PADUANO G., *Su alcune costanti dell'eroe comico in Aristofane*, «Bollettino del centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio» 16, 1974, 345-69. [a]
- PADUANO G., *Il giudice giudicato. Le funzioni del comico nelle «Vespe» di Aristofane*, Bologna 1974. [b]
- PADUANO G. (ed.), *Aristofane. Gli Acarnesi, Le nuvole, Le vespe, Gli uccelli*, Milano 1979.
- PADUANO G. (ed.), *Aristofane. Lisistrata*, Milano 1981.

- PADUANO G. (ed.), *Aristofane. La festa delle donne*, Milano 1983.
- PADUANO G. (ed.), *Aristofane. Le donne al parlamento*, Milano 1984.
- PADUANO G. (ed.), *Aristofane. Pluto*, Milano 1988. [a]
- PADUANO G., *Il teatro*, in MONTANARI 1988, 123-70. [b]
- PADUANO G., *Il teatro antico. Guida alle opere*, Roma - Bari 2005.
- PADUANO G., *Tempo lineare e ringiovanimento in Aristofane*, in PETRONE, BIANCO 2007, 9-25. [a]
- PADUANO G., *Aristofane e Menandro*, intr. a *Il teatro greco. Commedie*, Milano 2007, 6-31. [b]
- PADUANO G. (ed.), *Aristofane. I cavalieri*, Milano 2009.
- PADUANO G., *Dalle Vespri al Dyskolos. La strutturazione della mania*, in CASANOVA 2014, 41-50.
- PAGNI S., *Il coro del Pluto di Aristofane: giochi paratragici*, «Lexis» 31, 2013, 189-200. [a]
- PAGNI S., *La danza del Ciclope in Aristoph. Plut. 291*, «Prometheus» n.s. 2, 2013, 56-68. [b]
- PARADISO A., *Le rite de passage du Ploutos d'Aristophane*, «Métis» 2, 1987, 249-67.
- PARKE H.W., *Festivals of the Athenians*, Ithaca 1977.
- PARKER H.N., *Crucially Funny or Tranio on the Couch: the Servus Callidus and Jokes About Torture*, «TAPA» 119, 1989, 233-46.
- PARKER L.P.E., *The Songs of Aristophanes*, Oxford 1997.
- PARKER R., *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford 1983.
- PARKER R., *Polytheism and Society at Athens*, Oxford - New York 2005.
- PASCAL C., *Dioniso. Saggio sulla religione e la parodia religiosa in Aristofane*, Catania 1911.
- PATTERSON C., *The Family in Greek History*, Cambridge 1998.
- PATTERSON O., *Slavery and Social Death. A Comparative Study*, Cambridge, MA. [1982] 2018.
- PAVIS P., *Dictionnaire du théâtre*, Paris 2002.
- PAVIS P., *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*, Ann Arbor 2003.

- PELLEGRINO M., *La maschera comica del Sicofante*, Lecce 2010.
- PELLING C., *Literary Texts and the Greek Historian*, London 2000.
- PERELMAN C., OLBRECHTS-TYTECA L., *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Paris [1958] 1966 (tr. it. SCHICK C., MAYER M., BARASSI E., Torino 2001).
- PERUSINO F., *Violenza degli uomini e violenza delle donne nella Lisistrata di Aristofane*, «QUCC» 63, 1999, 71-8.
- PERUSINO F. (ed.), *Aristofane. Lisistrata*, Milano 2020.
- PETRONE G. (ed.), *Storia del teatro latino*, Roma 2020. [a]
- PETRONE G., *Plauto*, in PETRONE 2020a, 111-96 [b]
- PETRONE G., BIANCO M.M (edd.), *I luoghi comuni della commedia antica*, Palermo 2007.
- PFISTER M., *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge 1988 (München 1977).
- PICKARD-CAMBRIDGE A.W., *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford 1927.
- PICKARD-CAMBRIDGE A.W., *The Dramatic Festivals of Athens*, ed. J. GOULD, D.M. LEWIS, Oxford 1988.
- PIERCE KAREN F., *Ideals of masculinity in New Comedy*, in FOXHALL, SALMON 1998b, 130-47.
- PLATTER C., *Aristophanes and the Carnival of Genres*, Baltimore 2007.
- POE J.P., *Entrances, Exits, and the Structure of Aristophanic Comedy*, «Hermes» 127, 1999, 189-207.
- POE J.P., *Multiplicity, Discontinuity, and Visual Meaning in Aristophanic Comedy*, «RhM» 143, 2000, 256-95.
- PÖHLMANN E. (ed.), *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*, Frankfurt am Main 1995.
- POMEROY S., *Families in Classical and Hellenistic Greece: Representations and Realities*, Oxford 1997.
- PROPP V.J.A., *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino [1946; 1949] 2012.
- PROPP V.J.A., *Morfologija Skazki*, Leningrad 1928 (tr. it. *Morfologia della fiaba*, ed. G.L. BRAVO, Torino 1988; Eng. tr. *Morphology of the Folktale*, ed. L.A. WAGNER, Austin, TX 1968).
- PRUSAK B.G., *Le rire à nouveau: Rereading Bergson*, «Jour. of Aesth. and Art Critic.» 62.4, 2004, 377-88.

- PUCCI P., *Saggio sulle Nuvole*, «Maia» 12, 1960, 3-42; 106-29.
- RAAFLAUB K., VAN WEES H. (edd.), *A Companion to Archaic Greece*, Malden - Oxford 2009.
- RAFFAELLI R., TONTINI A. (edd.), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, VI: *Casina*, Urbino 2003.
- RAKOCZY T., *Böser Blick, Macht des Auges und Neid der Götter. Eine Untersuchung zur Kraft des Blickes in der griechischen Literatur*, München 1996.
- RASKIN V., *Semantic Mechanisms of Humor*, Dordrecht 1985.
- RAU P., *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München 1967.
- RECKFORD K.J., *Aristophanes' Old-And-New Comedy. Six Essays in Perspective*, Chapel Hill - London 1987.
- REDEN S. VON, 1998. *The Commodification of Symbols: Reciprocity and Its Perversions in Menander*, in GILL, POSTLETHWAITE, SEAFORD 1998, 255-78.
- REDMOND J. (ed.), *The Theatrical Space*, Cambridge 1987 ("Themes in Drama", IX).
- REHM R., *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton 2002.
- REVERMANN M., *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford 2006.
- REVERMANN M. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, Cambridge 2014. [a]
- REVERMANN M., *Divinity and Religious Practice*, in REVERMANN 2014a, 275-87. [b]
- RICHARDSON, N.J. (ed.), *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford 1974.
- RICHLIN A. (ed.), *Pornography and Representation in Greece and Rome*, New York - Oxford 1992.
- RICHLIN A., *Talking to slaves in the Plautine audience*, «ClAnt» 33, 2014, 174-226.
- RICHLIN A., *Slave Theater in the Roman Republic. Plautus and Popular Comedy*, Cambridge 2017.
- RIU X., *Dionysism and Comedy*, Lanham 1999.
- ROBERT F., *Le Plutus d'Aristophane et l'Asclépiéion du Pirée*, «RPh» 57, 1931, 132-9.
- ROBSON J., *Beauty and Sex Appeal in Aristophanes*, «EuGeSta» 3 (2013), 43-66.

- ROOS E., *De incubationis ritu per ludibrium apud Aristophanem detorto*, «Oath» 3, 1960, 55-97.
- ROSEN R.M., *Making Mockery. The Poetics of Ancient Satire*, Oxford 2007.
- ROSEN R.M., *Aristophanes*, in DOBROV 2010a, 227-78.
- ROSEN R.M., *The Greek 'Comic Hero'*, in REVERMANN 2014a, 222-40.
- ROSEN R.M., *Prolegomena: Accessing and Understanding Aristophanic Politics*, in ROSEN, FOLEY 2020, 9-23.
- ROSEN R.M., FOLEY H.P. (edd.), *Aristophanes and Politics. New Studies*, Leiden-Boston 2020.
- ROSENBLATT L.M., *Literature as Exploration*, New York [1938] 1995.
- ROSENBLOOM D., *From Ponêros to Pharmakos: Theater, Social Drama, and Revolution in Athens: 428-404 BCE*, «ClAnt» 21, 2002, 283-346.
- ROSIVACH V.J., *When a Young Man Falls in Love. The Sexual Exploitation of Women in New Comedy*, London 1998.
- ROSIVACH V.J., *The Audiences of New Comedy*, «G&R» 47, 2000, 169-71.
- RÖSLER W., *Michail Bachtin und die Karnevalskultur im antiken Griechenland*, «QUCC» n.s. 23, 1986, 25-44.
- RÖSLER W., ZIMMERMANN B., *Carnevale e utopia nella Grecia antica*, Bari 1991.
- ROTHWELL K.S., *The Continuity of the Chorus in Fourth-Century Attic Comedy*, in DOBROV 1995, 99-118.
- ROTOLO V., *Il rito della βουλίμου ἐξέλασις*, in φιλίας χάριν. *Miscellanea di studi classici in onore di Eugenio Manni*, vol. VI, Roma 1980, 1947-61.
- ROY J., *An Alternative Sexual Morality for Classical Athens*, «G&R» 44, 1997, 11-22.
- RUFFELL I., *Politics and Anti-Realism in Athenian Old Comedy: The Art of the Impossible*, Oxford - New York 2011.
- RUFFELL I., *Conservative and Radical: Aristophanic Comedy and Populist Debate in Democratic Athens*, in ROSEN, FOLEY 2020, 60-89.
- RUSSO C.F., *Aristofane autore di teatro*, Firenze [1962] 1992.
- SAETTA COTTONE R., *Aristophane et le théâtre du soleil: le dieu d'Empédocle dans le chœur des Nuées*, in LAKS, SAETTA COTTONE 2013, 61-85.
- SAMUEL L.R., *The American Dream: A Cultural History*, Syracuse, N.Y. 2012.
- SANDBACH F.H. (ed.), *Menandri Reliquiae Selectae*, Oxford [1972] 1990.

- SAPIR J.D., CROCKER J.C. (edd.), *The Social Use of Metaphor. Essays on the Anthropology of Rhetoric*, Philadelphia 1977.
- SARTORI F., *Aristofane e il culto attico di Asclepio*, «AAPat» 85, 1972-1973, 363-78.
- SAVATTERI G., *Non c'è più la Sicilia di una volta*, Roma - Bari 2017.
- SCHEIDEL W., REDEN S. VON, *The Ancient Economy*, Edinburgh 2002.
- SCHIRONI F., *The Trickster Onstage: the Cunning Slave from Plautus to Commedia dell'Arte*, in OLSON 2014, 447-78.
- SCHMID H., VAN KESTEREN A. (edd.), *Semiotics of Drama and Theatre. New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre*, Amsterdam - Philadelphia 1984.
- SCHMITT PANTEL P., *La cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques* ("Collection de l'École Française de Rome", 157), Rome 1992. [a]
- SCHMITT PANTEL P. (ed.), *A History of Women in the West*, vol. I: *From Ancient Goddesses to Christian Saints*, Cambridge, MA 1992. [b]
- SCHÖNBERGER J.K., *Εἰρησιώνη*, «Glotta» 29, 1941 (1942), 85-7.
- SCHÖNBERGER O., *Griechische Heischelieder, übersetzt und besonders aus deutschem Brauchtum erklärt*, Meisenheim am Glan 1980.
- SCODEL R. (ed.), *Theater and Society in the Classical World*, Ann Arbor 1993.
- SCOLNICOV H., *Theatre Space, Theatrical Space, and the Theatrical Space Without*, in REDMOND 1987, 11-26.
- SEAFORD R., *Money and the Early Greek Mind. Homer, Philosophy, Tragedy*, Cambridge 2004.
- SEGAL C., *The Character and Cults of Dionysus and the Unity of Frogs*, «HSP» 65, 1961, 207-42.
- SEGAL E., *Roman Laughter. The Comedy of Plautus*, Cambridge, MA [1968] 1987.
- SEGAL E. (ed.), *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford - New York 1996.
- SEN A., *The Impossibility of a Paretian Liberal*, «Jour. of Polit. Econ.», 78.1, 1970, 152-7.
- SERPIERI A., *Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale*, in *Come comunica il teatro. Dal testo alla scena*, Milano 1978, 11-54 (= «Strumenti Critici» 32, 1977, 90-137).
- SETTIS S. (ed.), *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, vol. I: *Noi e i Greci*, Torino 1996.

- SFYROERAS P.V., *What Wealth Has to Do with Dionysus: From Economy to Poetics in Aristophanes' Plutus*, «GRBS» 36, 1995, 231-61.
- SFYROERAS P.V., *The Battle of Marathon: Poetry, Ideology, Politics*, in BURASELIS, KOULAKIOTIS 2013, 75-94.
- SHAW M., *The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama*, «CP» 70, 1975, 255-66.
- SHEAR, J.L., *Serving Athena: The Festival of the Panathenaia and the Construction on Athenian Identities*, Cambridge 2020.
- SIDWELL K., *Aristophanes the Democrat. The Politics of Satirical Comedy During the Peloponnesian War*, Cambridge 2009.
- SIFAKIS G.M., *Towards a Modern Poetics of Old Comedy*, «Mètis» 3, 1988, 53-67.
- SIFAKIS G.M., *The Structure of Aristophanic Comedy*, «JHS» 112, 1992, 123-42.
- SILK M.S., *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford 2000.
- SKINNER M.B., *Sexuality in Greek and Roman Culture*, Malden, MA 2014².
- SLATER N.W., *The Lenaeon Theatre*, «ZPE» 66, 1986, 255-64.
- SLATER N.W., *Making the Aristophanic Audience*, «AJPh» 120, 1999, 351-68.
- SLATER N.W., *Spectator Politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Philadelphia 2002.
- SMITH B.R., *Ancient Scripts and Modern Experience on the English Stage 1500-1700*, Princeton 1988.
- SMITH N.D., *Diviners and Divination in Aristophanic Comedy*, «ClAnt» 8, 1989, 140-58.
- SMITH W.S., *Satiric Advice on Women and Marriage From Plautus to Chaucer*, Ann Arbor 2005.
- SOMMERSTEIN A.H. (ed.), *Aristophanes. Lysistrata, The Acharnians, The Clouds*, London 1973.
- SOMMERSTEIN A.H., *Aristophanes and the Demon Poverty*, «CQ» 34, 1984, 314-33.
- SOMMERSTEIN A.H., *The Decree of Syrakosios*, «CQ» 36, 1986, 101-08.
- SOMMERSTEIN A.H., *Aristophanes and the Demon Poverty*, in SEGAL 1996, 252-81 (= «CQ» 34, 1984, 314-33).
- SOMMERSTEIN A.H. (ed.), *Aristophanes. Ecclesiazusae*, Warminster 1998. [a]
- SOMMERSTEIN A.H., *The Theatre Audience and the Demos*, in LÓPEZ FÉREZ 1998, 43-62. [b]

- SOMMERSTEIN A.H., *Rape and Manhood in Athenian Comedy*, in FOXHALL, SALMON 1998b, 100-14. [c]
- SOMMERSTEIN A.H. (ed.), *Aristophanes. Wealth*, Warminster 2001.
- SOMMERSTEIN A.H., *Talking about Laughter. And Other Studies in Greek Comedy*, Oxford 2009.
- SOMMERSTEIN A.H., *The Politics of Greek Comedy*, in REVERMANN 2014a, 291-305. [a]
- SOMMERSTEIN A.H. (ed.), *Menander in Contexts*, London 2014. [b]
- SOMMERSTEIN A.H. (ed.), *The Encyclopedia of Greek Comedy*, 3 voll., New York 2019.
- SOMMERSTEIN A.H., HALLIWELL S., HENDERSON J., ZIMMERMANN B. (edd.), *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference. Nottingham, 18-20 July 1990*, Bari 1993.
- SOURVINOU-INWOOD C., *What is Polis Religion?*, in MURRAY, PRICE 1990, 295-322.
- SPENCE I.G., *The Cavalry of Classical Greece*, Oxford 1993.
- SPIELVOGEL J., *Wirtschaft und Geld bei Aristophanes. Untersuchungen zu den ökonomischen Bedingungen in Athen im Übergang vom 5. zum 4. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 2001.
- STAFFORD E., *Masculine Values, Feminine Forms: On the Gender of Personified Abstractions*, in FOXHALL, SALMON 1998b, 43-56.
- STÄRK E., *Die Menaechmi des Plautus und kein griechisches Original*, Tübingen 1989.
- STARKIE W.J.M. (ed.), *The Acharnians of Aristophanes*, London 1909.
- DE STE. CROIX G.E.M., *The Origins of the Peloponnesian War*, London 1972.
- STONE L.M., *Costume in Aristophanic Comedy*, New York 1981.
- STOREY I., *Eupolis*, Oxford 2003.
- STOREY I. (ed.), *Fragments of Old Comedy*, 3 voll., Cambridge, MA 2011.
- STRAUSS L., *Socrates and Aristophanes*, Chicago 1966.
- STRAUSS B.S., *Athens After the Peloponnesian War: Class, Faction and Policy, 403-386 BC*, London - New York 2014².
- SÜSS W., *Scheinbare und wirkliche Inkongruenzen in den Dramen des Aristophanes*, «RhM» 97.2, 1954, 115-59. [a]

- SÜSS W., *Scheinbare und wirkliche Inkongruenzen in den Dramen des Aristophanes* (Fortsetzung), «RhM» 97.3, 1954, 229-54. [b]
- SUSANETTI D., DISTILO N. (edd.), *Letteratura e conflitti generazionali. Dall'antichità a oggi*, Roma 2013.
- SÜVERN J.W., *Über Aristophanes' Vögel*, Berlin 1827.
- TAAFFE, L.K., *Gender, Deception, and Metatheater in Aristophanes' Ecclesiazusae*, diss. Ithaca, NY 1987.
- TAILLARDAT J., *Les images d'Aristophane: études de langue et de style*, Paris [1963] 1965.
- TAPLIN O., *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek tragedy*, Oxford 1977.
- TAPLIN O., *Fifth-century Tragedy and Comedy: A Synkrisis*, «JHS» 106, 1986, 163-74.
- TAPLIN O., *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama Through Vase-Painting*, Oxford 1993.
- TAPLIN O., *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles 2007.
- TELÒ M. (ed.), *Eupolidis Demi*, Firenze 2007.
- TELÒ M., *Embodying the Tragic Father(s): Autobiography and Intertextuality in Aristophanes*, «ClAnt» 29, 2010, 278-326.
- TELÒ M., *Aristophanes and the Cloak of Comedy*, Chicago - London 2016.
- THIERCY P., *Aristophane: Fiction et Dramaturgie*, Paris 1986.
- THIERCY P., *L'unité de lieu chez Aristophane*, in CUSSET, CARRIÈRE, GARELLI-FRANÇOIS, ORFANOS 2002, 15-23.
- TODD S.C., *A Commentary on Lysias, Speeches 12-16*, Oxford 2020.
- TODOROV T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970 (tr. it. E. KLERSY IMBERCIADORI, Milano 1970).
- TOMPKINS J.P. (ed.), *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore 1980.
- TORCHIO M.C. (ed.), *Aristofane. Pluto*, Alessandria 2001.
- TORDOFF R., *Aristophanes' Assembly Women and Plato, Republic Book 5*, in OSBORNE 2007, 242-63.
- TORDOFF R., *Coins, Money, and Exchange in Aristophanes' Wealth*, «TAPhA» 142, 2012, 257-93. [a]

- TORDOFF R., *Carion down the Piraeus: The Tragic Messenger Speech in Aristophanes' Wealth*, in MARSHALL, KOVACS 2012, 141-57. [b]
- TOTARO P., *Le seconde parabasi di Aristofane*, Stuttgart - Weimar 1999.
- TOULMIN S.E., *The Uses of Argument*, Cambridge [1958] 2003.
- TSAGALIS C.C., *Inscribing Sorrow. Fourth-Century Attic Funerary Epigrams*, Berlin - New York 2008.
- TUCKER T.G., HARRISON J.E., *The Mysteries in the Frogs of Aristophanes*, «CR» 18, 1904, 416-8.
- TURRA V., *Ermeneutica del riconoscimento: fondazione filologica di un concetto*, Milano 2018.
- UBERSFELD A., *Lire le théâtre II: L'école du spectateur*, Paris 1981.
- UGLIONE R. (ed.), *La città ideale nella tradizione classica e biblico cristiana. Atti del convegno nazionale di studi*, Torino, 2-4 maggio 1985, Torino 1987.
- USENER H., *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Bonn [1896] Frankfurt a.M. 1948³.
- USSHER R.G. (ed.), *Aristophanes. Ecclesiazusae*, Oxford 1973.
- VAIO J., *Manipulation of Theme and Action in Aristophanes' Lysistrata*, «GRBS» 14, 1973, 369-79.
- VAN GENNEP A., *Les rites de passage: étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.*, Paris 1909 (tr. it. F. REMOTTI, Torino 1981).
- VAN DIJK T.A., *Action, Action Description, and Narrative*, «New Literary History» 6, 1975, 273-94.
- VAN LEEUWEN J. (ed.), *Aristophanis Plutus, cum prolegomenis et commentariis*, Leiden 1904.
- VAN STEEN G., *Venom in Verse. Aristophanes in Modern Greece*, Princeton 2000.
- VAN WEES H., *The Economy*, in RAAFLAUB, VAN WEES 2009, 444-67.
- VATIN C., *Recherches sur le mariage et la condition de la femme mariée à l'époque hellénistique*, Paris 1970.
- VEGETTI M. (ed.), *Platone. La Repubblica*, vol. IV: *Libro V*, Napoli 2000.

- VÉRILHAC A.-M., VIAL C., *Le mariage grec: du VI^e siècle av. J.-C. à l'époque d'Auguste*, Paris 1998 ("Bulletin de Correspondance Hellénique", Supplément 32).
- VERSNEL H.S., *Ter Unus. Isis, Dionysos, Hermes. Three Studies in Henotheism*, Leiden 1990.
- VERSNEL H.S., *Inconsistencies in Greek and Roman Religion II. Transition and Reversal in Myth and Ritual*, Leiden 1993.
- VERSNEL H.S., *Coping with the Gods. Wayward Readings in Greek Theology*, Leiden - Boston 2011.
- VETTA M. (ed.), *Aristofane. Le donne all'assemblea*, Milano 1998.
- VEYNE P., *L'empire romain*, in DUBY, ARIÈS 1985, 19-223 (tr. it. Roma - Bari 1987).
- VICKERS M.J., *Alcibiades on Stage: Aristophanes' Birds*, «Historia» 38, 1989, 267-99.
- VICKERS M.J., *Alcibiades at Sparta: Aristophanes Birds*, «CQ» 45, 1995, 339-54.
- VICKERS M.J., *Pericles on Stage. Political Comedy in Aristophanes' Early Plays*, Austin 1997.
- VIDAL-NAQUET P., *Esclavage et gynécocratie dans la tradition, le mythe, l'utopie*, in NICOLET 1970, 63-80.
- VOGT-SPIRA G., *Dramaturgie des Zufalls. Tyche und Handlung in der Komödie Menanders*, München 1992 ("Zetemata", 88).
- WALLACE R.W., *Speech, Song and Text, Public and Private: Evolutions in Communications Media and Fora in Fourth-Century Athens*, in EDER 1995, 199-217.
- WALSH P. (ed.), *Brill's Companion to the Reception of Aristophanes*, Leiden-Boston 2016.
- WELSH D., *The Ending of Aristophanes' 'Knights'*, «Hermes» 118, 1990, 421-9.
- WATZLAWICK P., JACKSON D., BAVELAS J., *Pragmatics of Human Communication. A Study of Interactional Patterns, Pathologies, and Paradoxes*, London 1967 (tr. it. M. FERRETTI, Roma 1971).
- WEBSTER T.B.L., *Studies in Menander*, Manchester 1960.
- WEINREICH O., *Antike Heilungswunder. Untersuchungen zum Wunderglauben der Griechen und Römer*, Gießen 1909.
- WHITAKER B., *Unspeakable Love. Gay and Lesbian Life in the Middle East*, Berkeley 2006.

- WHITMAN C.H., *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge, MA 1964.
- WILES D., *The Masks of Menander. Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*, Cambridge 1991.
- WILES D., *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge 1997.
- WILES D., *Greek Theatre Performance. An Introduction*, Cambridge 2000.
- WILKINS J., *The Boastful Chef. The Discourse of Food in Ancient Greek Comedy*, Oxford 2000.
- WILLI A., *The Languages of Aristophanes. Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*, Oxford 2003. [a]
- WILLI A., *New Language for a New Comedy: A Linguistic Approach to Aristophanes' Plutus*, «PCPhS» 49, 2003, 40-73. [b]
- WILLI A., *The Language(s) of Comedy*, in REVERMANN 2014a, 168-85.
- WILSON N.G. (ed.), *Aristophanis Fabulae*, 2 voll., Oxford 2007.
- WINKLER J.J., ZEITLIN F.I. (edd.), *Nothing to Do With Dionysos? Athenian Drama and Its Social Context*, Princeton 1990.
- WINN J.E., *American Dream and Contemporary Hollywood Cinema*, London 2007.
- WÖLFLE E., *Plutos, eine literar-kritische Untersuchung der letzten erhaltenen Komödie des Aristophanes*, diss. Freiburg i. Br. 1981.
- WRIGHT J., *Dancing in Chains. The Stylistic Unity of the Comoedia Palliata*, Rome 1974.
- ZAMPERINI A., *Aggressività*, in BARALE et al. 2009, vol. I, 24-31.
- ZANETTO G. (ed.), *Aristofane. Gli Uccelli*, Milano 1987.
- ZEITLIN F.I., *Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Ancient Greek Drama*, «Representations» 11, 1985, 63-84.
- ZEITLIN F.I., *Eros*, in SETTIS 1996, 369-430. [a]
- ZEITLIN F.I., *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago - London 1996. [b]
- ZEITLIN F.I., *Aristophanes and the Performance of Utopia in the Ecclesiazousae*, in EASTERLING, GOLDHILL 1999, 167-97.
- ZIMMERMANN B., *Utopisches und Utopie in den Komödien des Aristophanes*, «WJA» 9 (1983), 57-77 (rist. *Nephelokokkygia. Riflessioni sull'utopia comica*, in RÖSLER, ZIMMERMANN 1991, 53-101).

ZIMMERMANN B., *Pathei mathos: strutture tragiche nelle Nuvole di Aristofane*, in MEDDA, MIRTO, PATTONI 2006, 327-35.

ZOGG F., *Lust am Lesen. Literarische Anspielungen im Frieden des Aristophanes*, München 2014.

ZUMBRUNNEN J., *Fantasy, Irony, and Economic Justice in Aristophanes' Assemblywomen and Wealth*, «The American Political Science Review» 100, 2006, 319-33.

ZWEIG B., *The Mute Nude Female Characters in Aristophanes' Plays*, in RICHLIN 1992, 73-92.

ZWICKER J., *Plutos*, in RE XXI.1 (1951), coll. 1027-52. [a]

ZWICKER J., *Pluton*, in RE XXI.1 (1951), coll. 990-1027. [b]

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di luglio 2021