

ALESSANDRO GRILLI

Forme del *gamos* comico: semantica e ideologia delle strutture temporali nella commedia attica antica

1. *Le strutture temporali della vicenda comica*

Scopo di questo lavoro è impostare una riflessione sulle strutture temporali della commedia di Aristofane¹. Trattandosi di rappresentazioni letterarie della temporalità, la mia indagine parte non da premesse filosofiche astratte, ma dal codice del genere letterario, e dagli impliciti che ne sostanziano i significati. Credo infatti che la semantica del tempo comico vada colta, in modo non diverso dalla semantica dello spazio drammatico², in relazione ai tratti di forma e di contenuto specifici della commedia attica antica. Nella mia indagine non mi concentrerò tanto su particolari aspetti semiotici del tempo drammatico³, quanto sugli impliciti ideologici sottesi alle strutture temporali complessive delle trame comiche. A questo fine, cercherò di valorizzare i

¹ Le riflessioni esposte in questo lavoro integrano quelle che ho di recente dedicato al tempo nelle *Vespe* (GRILLI 2020) e precludono a una più ampia ricerca, tuttora in corso, sulle strutture temporali nella commedia di Aristofane. Le questioni messe a fuoco in queste pagine sono quindi autonome quanto ai temi trattati, ma valgono come impostazione generale e di metodo di un'analisi più estesa. Salvo indicazioni contrarie, il testo di Aristofane è citato dall'edizione di WILSON 2007, quello di Menandro da SANDBACH [1972] 1990. Ringrazio gli allievi del corso di Storia comparata delle letterature classiche all'Università di Pisa, in particolare Bianca Mazzinghi Gori, per le discussioni vivaci e stimolanti suscitate da alcune mie lezioni sul tempo in Aristofane. A Carmen Dell'Aversano e Francesco Morosi, attenti lettori del dattiloscritto, devo molti spunti di integrazione e di rettifica. Delle inesattezze residue, beninteso, sono il solo responsabile.

² Un'accezione della spazialità che ha ampie intersezioni con l'orizzonte dello spazio teatrale ma non si esaurisce in esso: la prima è oggetto di un'analisi critico-letteraria dello spazio (MOROSI 2021), la seconda di una ricostruzione storico-teatrale della messa in scena (RUSSO [1962] 1992; REVERMANN 2006; HUGHES 2012).

³ ELAM [1980] 2002, 117-9 distingue i piani della temporalità presupposti dal testo drammatico e dalla sua eventuale messa in scena. Lo studio dei rapporti tra i vari livelli permette considerazioni interessanti sull'articolazione dei fenomeni di ordine, durata e frequenza (in modo non dissimile dai percorsi delineati da GENETTE 1972 per il testo narrativo).

percorsi di trasformazione delineati nel dramma, considerando in particolare l'azione del protagonista, e la dinamica di rovesciamento delle strutture di potere in cui quell'azione si realizza. Analogamente, al fine di cogliere il significato della temporalità specifica del teatro di Aristofane non potrò esimermi dal considerare la dimensione pulsionale alla base del progetto comico e la sua natura fantastica, da cui dipende, come vedremo, il carattere peculiarmente regressivo dell'utopia.

Questa premessa motiva la mia scelta di indagare la temporalità aristofanea a partire dalle strategie di costruzione del personaggio principale. Sono infatti la memoria e la progettualità del protagonista, declinate sul piano emozionale come rimpianto e come desiderio, gli elementi che in maggior misura determinano la prospettiva temporale della commedia di Aristofane, orientandone altresì la visione del mondo. L'esplorazione del tempo in quel contesto va dunque condotta prioritariamente come analisi delle strutture drammatiche, in quanto essere correlano simbolicamente il tempo tanto al desiderio in cui si esprime la progettualità del protagonista quanto alle dinamiche di potere che rendono visibile il suo percorso⁴. Nel mondo della commedia il potere appare infatti direttamente collegato alla possibilità e alla potenzialità, cioè a fattori che si esplicano nel tempo e misurano la distanza tra il concepimento del desiderio e l'istante dell'appagamento⁵.

L'elemento più significativo in quest'ottica è il percorso di trasformazione del protagonista 'eroico', che muove da un'asfittica crisi esistenziale per approdare a una condizione radicalmente diversa, fatta di obiettivi raggiunti e appagamento pulsionale⁶.

⁴ GRILLI 2020, 114-46, in particolare 114 n. 4.

⁵ Ivi, 116.

⁶ L'espressione 'protagonista eroico' si attaglia ovviamente soprattutto ai personaggi principali di *Acarnesi*, *Pace* e *Uccelli*, che rappresentano il nucleo prototipico dell'eroismo aristofaneo. Il concetto complesso e problematico di 'eroe comico', introdotto da WHITMAN 1964, è ormai acquisito nel lessico tecnico degli studi su Aristofane, al cui interno esso ha peraltro suscitato negli anni un ampio dibattito (dagli estemporanei sarcasmi di AUSTIN 1965 alle riconsiderazioni complessive, più o meno ampie e articolate, di PADUANO 1974a; HENDERSON 1993; JOUAN 1998; ROSEN 2014; KLOSS 2018; importanti anche, da angolature più specifiche, le analisi di PADUANO 1973; HENDERSON 1997; GRILLI 2001 e 2006; CAMEROTTO 2006/2007; FABBRO 2013b). Per una fenomenologia

Che caratteristiche hanno, ci chiediamo, e come funzionano queste alternative esistenziali? Quali impliciti ideologici sono sottesi ai percorsi di rovesciamento che realizzano la trasformazione? Un'indagine sul tempo in commedia non può che muovere dai tentativi di trovare risposta a queste domande di fondo. La più urgente riguarda appunto il rapporto che intercorre tra il finale euforico e le difficoltà superate nelle fasi precedenti, e si traduce essa stessa in una varietà di questioni più specifiche: 1. L'evoluzione dal problema alla soluzione delinea un percorso esistenziale proiettato in avanti o un ripiegamento regressivo? 2. In tal caso, la regressione configura un processo ciclico o ha invece una struttura diversa? 3. Soprattutto: il tempo delle commedie di Aristofane è un tempo continuo e omogeneo oppure no?

Articolare una risposta a queste domande presuppone in primo luogo l'analisi della vicenda drammatica in una prospettiva temporale. Cominciamo dunque con l'osservare che alla base della struttura della commedia di Aristofane troviamo alcuni elementi comuni – anche se diversamente accentuati, a seconda che si tratti di una commedia eroica (come *Acarnesi*, *Pace*, *Uccelli*, *Pluto*, ma anche *Cavalieri*, *Lisistrata* e in qualche misura *Ecclesiastuse*), di un dramma privato (come *Nuvole* e *Vespe*), di una *quest* (come le *Rane*) o di una farsa paratragica (come le *Tesmoforiazuse*). Nella loro formulazione più sintetica questi elementi si articolano come frustrazione/bisogno, ostacolo, reazione, superamento, celebrazione⁷. Questa dinamica è nitidamente articolata come una

sintetica di questo eroismo si veda il contributo di Guido Paduano a questo stesso volume (*supra*, pp. 39-55). In uno studio più ampio di prossima pubblicazione ho invece affrontato i problemi posti da una considerazione strutturale dell'eroismo comico, tale ad esempio da giustificare le specifiche fisionomie di eroi non prototipici come Lisistrata o Filocleone (GRILLI 2021).

⁷ Questa scansione della commedia aristofanea è forse uno dei punti più largamente condivisi degli studi aristofanei, sin dai tempi di KOCH 1965, che parlava di una «kritische Idee» – il giudizio essenzialmente negativo sul mondo che circonda e opprime il protagonista, il quale deve cercare di liberarsi. Oggi la terminologia è cambiata ma la sostanza è rimasta immutata: da ultimo, GIVEN 2009, riecheggiando ARROWSMITH 1973, menziona un «Great Problem» che deve essere risolto da una «Great Idea». La soluzione alla frustrazione è «un impulso alla ribellione indomabile» (PADUANO 1974a, 348), che in ultima analisi si qualifica come una realizzazione piena dei desideri e della fantasia sfrenata dell'eroe (già DOVER 1972, 31-41 parlava opportunamente di «self-assertion»).

successione temporale. Il nostro obiettivo è dunque precisare il rapporto tra il momento finale del successo e della sua celebrazione e il punto di partenza. Due sono le opzioni principali: la prima valorizza la novità degli elementi introdotti dalla trasformazione (il punto d'arrivo è *altro* rispetto al punto di partenza), la seconda la loro congruenza con la condizione iniziale (il punto d'arrivo è in qualche modo implicito nel punto di partenza). Nel primo caso, le azioni si collocano lungo un percorso lineare, scandito da un tempo che procede unidirezionalmente dal passato al futuro; nel secondo, il percorso ha un andamento simbolicamente circolare, in quanto il successo finale rappresenta una sorta di ritorno a un momento precedente più o meno remoto e definito.

Lineare e circolare, com'è ovvio, non sono altro che metafore spaziali capaci di evidenziare il cronotopo⁸ specifico di un testo o di un genere letterario. Nel panorama della teoria letteraria sono disponibili non a caso modelli che si avvalgono di entrambe le metafore: nel modello formalistico della narrazione desunto dalla morfologia delle fiabe di magia, Vladimir Propp individua una concatenazione che conduce da uno stato d'ordine inizialmente precario a uno più stabile, attraverso una dinamica di ostacolo e superamento⁹. La metafora presupposta da Propp è quella di uno

⁸ Il concetto è stato introdotto in ambito scientifico (in particolare nella fisica relativistica) ma la sua applicazione all'analisi dei testi letterari si deve al critico sovietico Michail Bachtin ([1937-1938; 1975] 1979, 231-405), che lo usa – in un'accezione complessivamente piuttosto lasca – per sottolineare la necessità di una considerazione complessiva degli aspetti spazio-temporali nell'analisi del testo. Non sorprende che per Bachtin il cronotopo sia la determinante più significativa del 'genere' letterario (ivi, 232). Va respinta in ogni caso l'idea, sostenuta da molti detrattori, che il concetto sia solo uno strumento di analisi formale: la teoria bachtiniana del cronotopo «addresses not only the perception of the fictional world but also points at the spatial and temporal embedding of human action in order to offer a better understanding of how humans act in their biotopes and semiospheres» (BEMONG *et al.* 2010, iv). Una produttiva applicazione del concetto all'analisi dei testi classici in BIERL 2017.

⁹ PROPP [1928] 1988, 98: «Da un punto di vista morfologico possiamo definire favola qualsiasi sviluppo da un danneggiamento (X) o da una mancanza (x) attraverso funzioni intermedie fino a un matrimonio (N) o ad altre funzioni impiegate a mo' di scioglimento». In quanto programmaticamente non interessata ai fattori contestuali o tematici, l'analisi di Propp non parla esplicitamente di 'ordine' o di 'stabilità' in relazione ai momenti iniziale e finale dell'azione, ma quei concetti sono presupposti dalla definizione stessa dell'unità minima del racconto, che Propp chiama «movimento» (in russo

sviluppo lineare¹⁰, che nel quadro di una visione antropologica si può assimilare a una dinamica iniziatica¹¹. La metafora circolare è invece alla base della teoria del monomito, che J. Campbell, in termini mutuati dalla psicologia analitica junghiana, formula per rendere conto delle strutture di base del racconto mitico¹²: la vicenda-tipo, evidenziata dalle coincidenze strutturali di innumerevoli miti e testi tratti dalle più diverse tradizioni culturali, viene ricondotta da Campbell al percorso di trasformazione di

ход), e che consiste appunto in un ciclo completo di lesione/riparazione («ogni nuovo danneggiamento, ogni nuova mancanza dà origine a un nuovo movimento», *ibid.*).

¹⁰ Ancora una volta, Propp non ambisce, almeno nello studio del 1928, a procedere oltre il piano dell'analisi morfologica, e pertanto non si esprime sulle caratteristiche generali delle cornici temporali del racconto. La linearità dello sviluppo temporale è del resto un presupposto immanente all'approccio formalistico di Propp, in primo luogo per il suo taglio risolutamente sintagmatico (DUNDES 1968, xi-xii), ma soprattutto per il carattere di necessità che in esso riveste la concatenazione delle funzioni. Il terzo dei principi enunciati nel cap. II postula infatti che «la successione delle funzioni è sempre identica» (PROPP [1928] 1988, 28); esso viene ribadito nelle conclusioni del cap. III, che contiene la rassegna delle 31 funzioni rilevabili nelle fiabe di magia della raccolta di Afanas'ev: «Se [...] esaminiamo tutte le funzioni una di seguito all'altra ci accorgiamo con quale necessità logica e estetica ognuna derivi dall'antecedente» (ivi, 69).

¹¹ Queste considerazioni presuppongono un'estensione dell'analisi che, in quanto storica e non puramente formalistica, è del tutto assente da *Morfologia della fiaba*. È solo in uno studio successivo che Propp si sforza di interpretare in termini storici e antropologici il nucleo fisso dei racconti di magia, ipotizzandone la derivazione da dinamiche rituali di iniziazione (PROPP [1946] 2012; si noti che l'odierna acquisizione del magistero proppiano impedisce di percepire il fatto che il Propp 'storicista' è arrivato in Italia molto prima del Propp formalista: il saggio del 1946 è stato tradotto in italiano nel 1949, mentre la *Morfologia* ha dovuto aspettare quasi quarant'anni, dal 1928 al 1966, per la sua prima traduzione nel nostro paese). Naturalmente in Propp i termini della derivazione sono ancora di tipo ritualistico, con tutti i limiti che questa prospettiva comporta. Una convincente alternativa alla logica di 'derivazione rituale' è quella ipotizzata da Walter Burkert, che riconduce la struttura del racconto mitico a «programs of action» (BURKERT [1979] 1987, 26-31); nella mia ricerca la prospettiva di Burkert viene piegata in particolare, come si vedrà oltre (parr. 3-4) all'indagine critica della tendenza ideologica delle forme letterarie.

¹² Campbell mutua il termine «monomyth» da *Finnegans Wake* di J. Joyce (1939). Nella sua prima enunciazione sintetica dell'avventura mitologica dell'eroe (CAMPBELL [1949] 2004, 28), la dimensione circolare è graficamente espressa da una circonferenza percorsa da una freccia, e la «nuclear unit» del monomito viene esplicitamente ricondotta a una dinamica di iniziazione. Si noti peraltro che, a differenza dell'articolazione tripartita descritta da VAN GENNEP [1909] 1981, che distingue le fasi di separazione, passaggio e integrazione, Campbell parla di «separation – initiation – return» (*ibid.*, corsivo), in modo da enfatizzare una circolarità che è di fatto assente nello schema classico del rito di passaggio.

un soggetto eroico che, esplorando i propri limiti, e affermandosi poi in una serie di prove, torna alla condizione iniziale rigenerato e capace di estendere al mondo i benefici dei poteri finalmente conquistati. La metafora spaziale prevalente, pur in un percorso di trasformazione segnato da successive tappe iniziatiche, è quella del cerchio, perché nella visione del mondo junghiana presupposta da Campbell è centrale l'idea della trasformazione come recupero di una posizione originaria, segnata dai semi archetipici delle possibilità inscritte *a priori* nel destino individuale¹³.

Entrambi questi modelli si prestano a descrivere la dinamica delle vicende drammatizzate nelle commedie di Aristofane. Il percorso dell'eroe aristofaneo, come cerco di mettere in evidenza altrove¹⁴, si risolve fundamentalmente in un recupero di agentività, che permette il rovesciamento di uno stato di esautorazione passiva in uno di presa attiva sulla realtà. Lo scopo ultimo di questo lavoro è appunto cercare di chiarire quale prospettiva temporale (lineare o circolare) fornisca il miglior modello teorico per il percorso dell'eroe aristofaneo nel suo passaggio dalla frustrazione iniziale all'appagamento conclusivo.

Affrontare un problema di simile ampiezza in un contributo circoscritto raccomanda un approccio induttivo; nelle pagine che seguono, pertanto, riflessioni di carattere generale sulle strutture temporali della commedia antica e sui loro impliciti ideologici si concretizzeranno attraverso l'analisi di un elemento più circoscritto, che ho selezionato in base alla sua rilevanza strutturale e alla sua evidente pregnanza simbolica: il *gamos* che conclude l'azione¹⁵.

Si tratta di un elemento ottimale per un'indagine sulle strutture temporali: esso si presenta come dato tematico, ma svolge

¹³ CAMPBELL [1949] 2004, 34-5; 179 ss.

¹⁴ GRILLI 2021, cap. II.

¹⁵ Mi servo consapevolmente del termine greco come un termine più generale dell'italiano 'matrimonio', in quanto in commedia la funzione semiotica del *gamos* comprende sia le valenze istituzionali dell'unione amorosa sia quelle puramente fisiche o affettive. Per ulteriori precisazioni vd. oltre, par. 2. Inutile precisare che le mie analisi privilegiano gli aspetti tematici e simbolici del finale, a prescindere dalla sua struttura formale (per uno studio sistematico dell'*exodos* in Aristofane vd. invece DI BARI 2013, con ampia discussione dello *status quaestionis* alle pp. 9-31).

altresì una funzione drammatica di rilievo, il cui pieno significato si esplica su un piano latamente simbolico. Più precisamente, la rilevanza del *gamos* per uno studio sul tempo deriva dal fatto che in esso vengono a coincidere la funzione sintattica (in quanto esso demarca come un segno interpuntivo forte la fine dell'azione drammatica) e la dimensione tematica: il *gamos* in commedia rappresenta infatti il premio che sancisce il successo dell'azione, e suggella così il compimento del percorso esistenziale del personaggio. Sia sul piano formale (la fine dell'azione) che sul piano del contenuto (l'acquisizione di un nuovo *status* da parte del personaggio), il *gamos* è segno di completamento e conclusione – e in quanto tale quello che meglio permette di misurare l'itinerario percorso. Questa valenza dell'unione erotico-affettiva sussiste sia che il *gamos* sia intenzionalmente perseguito, sia che esso sopraggiunga come un elemento estrinseco a premiare la riuscita di un diverso progetto. Ci torneremo sopra oltre (parr. 3 e 4), e vedremo come proprio questo parametro permetta di esplicitare contrastivamente gli impliciti ideologici rispettivi dell'*archaia* e della *nea*. Per ora limitiamoci a riconoscere il carattere strutturale del *gamos*, che per la coincidenza di aspetti tematici e sintattici si configura come un tratto distintivo di questo genere letterario, uno dei più costanti da Aristofane alla *romantic comedy* contemporanea¹⁶.

¹⁶ La convergenza tra funzione sintattica e tematica del *gamos* è meritevole di attenzione perché, in quanto elemento del codice, ogni uso marcato dell'euforia amorosa conclusiva si presta all'articolazione di enunciati di grande interesse. Tra molti casi possibili, mi limito a segnalare la rilevanza del *gamos* come fattore di distanziamento e di risemantizzazione: la sceneggiatura di un film recente (*Promising Young Woman*, E. Fennell, 2020) presenta ad esempio un curioso spostamento del *gamos* 'sintattico' dalla conclusione al centro dell'azione. I percorsi narrativi e espressivi convergono (si noti la marcata semiotica complementare dei colori rosa e celeste nella scena preliminare, 1:05:34 ss.) su un momento altamente euforico (1:06:36 ss.), in cui una ragazza problematica sembra aver finalmente trovato il 'vero amore': il codice della *rom com* trionfa qui in un accumulo di segnali sovrapposti – ma l'atipica collocazione temporale segnala il carattere marcato e ironico della scena. Proprio l'anomalia sintattica, per cui il *gamos* è dislocato dal margine al centro dell'azione, è la chiave della risemantizzazione: invece di venir connotato come la 'soluzione' ai problemi felicemente superati, il *gamos* si rivela qui come una versione esacerbata del problema (poco più tardi nel racconto si capisce che il 'vero amore' è in realtà coinvolto nello stupro che ha rovinato la vita alla protagonista), e realizza così l'improvvisa deviazione formale dal modo comico alla tragedia.

È importante riflettere appunto su questo fatto: gli elementi strutturali, quelli che di solito vengono liquidati come poco interessanti perché topici e ripetitivi, derivano precisamente da questo aspetto la loro pregnanza ideologica. Tra le premesse più importanti del mio lavoro c'è infatti la convinzione che, a monte dei significati specifici che possono essere articolati da un testo letterario, vi sia una dimensione ideologica inscritta nelle stesse forme letterarie. Si tratta di uno studio appassionante in un territorio in gran parte da esplorare. Il fatto che i generi letterari abbiano una data fisionomia ci trasmette infatti informazioni del massimo rilievo. Se relativamente poca attenzione critica viene dedicata a sviscerare gli impliciti ideologici dei tratti di genere, questo è dovuto solo al falso presupposto che un elemento sia tanto meno significativo quanto più esso si sclerotizza nel codice di una forma letteraria. Ma tutte le strutture ricorrenti, dai *cliché* espressivi ai *topoi* tematici alle costanti strutturali di un genere letterario, sono invece elementi preziosi: anche se i singoli testi possono articolare versioni risemantizzate e rovesciate di quelle strutture, è proprio grazie al loro carattere ricorrente che esse continuano a ribadire a monte, subliminalmente, contenuti condivisi in maniera aproblematica – vale a dire ciò che ha originariamente condotto alla loro cristallizzazione.

È proprio alla comprensione di questo sostrato, in cui si coglie nel modo più preciso la portata ideologica della commedia antica, che la riflessione sul *gamos* può dare un contributo importante, aiutando a mettere in luce tanto la specifica semantica delle strutture temporali sottese al genere comico quanto le trasformazioni della sua visione del mondo da Aristofane alla *nea*.

2. *Semantica del gamos comico*

Le premesse esposte nel par. 1 mostrano che l'indagine sul *gamos*, e *a fortiori* la riflessione sugli impliciti ideologici delle strutture drammatiche articolate nella commedia antica, non può che essere condotta in maniera contrastiva, con l'attenzione rivolta

cioè allo specifico del modello aristofaneico contrapposto alle evoluzioni ellenistiche della forma comica¹⁷. Il progressivo recupero di testi di Menandro ha contribuito ad approfondire l'immagine del drammaturgo più rappresentativo della commedia nuova, permettendo di apprezzarne i tratti specifici e di ripensarne la rilevanza per la *palliata* romana¹⁸. Questa conoscenza ha permesso infatti di conoscere anche la struttura complessiva di alcuni drammi e, con essa, di avere più facile accesso alla loro visione del mondo. Anche se la commedia di Aristofane resta l'oggetto privilegiato di questa indagine, la nostra capacità di definirne i contorni si fa tanto più precisa quanto più capillari e analitiche sono le differenze specifiche che riusciamo a individuare. La cosa è facilitata in questo caso dal fatto che (almeno in apparenza) il *gamos* fa parte delle costanti diacroniche comuni alla commedia attica antica e alla commedia nuova¹⁹. Entrambe sono caratterizzate infatti da una stessa struttura drammatica (il lieto fine che sancisce il superamento di una fase disforica) e dallo stesso elemento tematico in cui essa si realizza²⁰. Basta in realtà uno sguardo appena più ravvicinato ai testi per rendersi conto delle enormi differenze, in termini di drammaturgia e di signi-

¹⁷ Le prospettive sul problema mutano considerevolmente da ARNOTT 1972 a CSAPO 2000; sul problema vd. anche PADUANO 2007b. Nel valutare le trasformazioni della commedia nel IV sec. non va sottovalutato il rapporto che la *nea* intrattiene con la tragedia euripidea, nei cui confronti il debito è decisamente maggiore che verso la commedia di Aristofane (un orientamento aggiornato in INGROSSO 2019, 84 n. 1). La stretta associazione di Menandro con la tragedia euripidea è già avviata nelle fasi più antiche della tradizione (NERVEGNA 2013, 9-10); il peripatetico Satiro associa esplicitamente i motivi della *nea* alla tragedia di Euripide (*Vita Eur.* fr. 39, col. VII; *Eur. TrGF T* 137).

¹⁸ Rilevanza da intendere in termini tutt'altro che omogenei: basti considerare il peso diversissimo che il modello menandro assume nell'opera di Terenzio (che deriva da Menandro i due terzi del suo esiguo *corpus*) e in quella di Plauto, in cui l'esigenza di conciliare i modelli ellenistici della *palliata* con la tradizione italica produce effetti assolutamente peculiari. Sul problema la sintesi più recente in PETRONE 2020b, 122 ss. e BIANCO 2020, 215-9.

¹⁹ Per una prospettiva comparata fra commedia antica e nuova vd. KONSTAN 1995 (che si sofferma più volte sul ruolo del matrimonio nella trama menandrea: pp. 97 ss., 110 ss.). Il ruolo del *gamos* nelle commedie di Aristofane è stato messo di solito in relazione con la gestione del sesso, a partire soprattutto da *Lisistrata*: per una bibliografia aggiornata e una discussione, vd. in questo volume MOROSI, PADUANO, *supra*, spec. pp. 72-4 e nn. 29-35.

²⁰ Sulla continuità nel tempo della 'formula' comica vd. FRYE 1957, 163 ss.

ficato simbolico. È vero: in entrambi i modelli l'azione converge verso un punto in cui gli sforzi e i progetti alla base dell'azione drammatica sono finalmente coronati dal successo. Ma i tratti di questo successo, e del *gamos* in cui esso si esprime, presentano differenze radicali, e significati che non sarebbe azzardato definire antipodici, come spero di mostrare con la mia analisi.

In questo studio uso pertanto il termine *gamos* come un iperonimo, senza limitarlo cioè al significato letterale di 'matrimonio'. In prima battuta *gamos* si riferisce, com'è ovvio, all'istituto sociale che presiede alla fondazione di un *oikos* e costituisce il necessario requisito della procreazione di prole legittima²¹. Per gli scopi della mia argomentazione è invece opportuno intendere *gamos* anche in senso metaforico, come indicazione generica riferita a un'ampia gamma di unioni tra un soggetto maschile e uno femminile: quelle di carattere più informale consistono nella semplice unione sessuale, mentre, all'estremo opposto, un *gamos* massimamente stilizzato e simbolico si presenta come ierogamia o come unione allegorica del protagonista con entità astratte personificate²². La scelta di usare il termine *gamos* per tutte queste realtà corrisponde all'esigenza di accentuare da un lato la loro omologia sul piano della funzione drammatica, dall'altro la loro analoga polisemia. In tutti i casi infatti un elemento personale di desiderio fisico e di erotismo si sovrappone, in diversi modi e misure, a una funzione sociale di varia entità – che può andare dalla valenza istituzionale del *gamos* in senso proprio alla sessualità

²¹ Per un inquadramento dell'istituto giuridico del matrimonio nell'Atene arcaica e classica, i riferimenti obbligati sono a ERDMANN [1934] 1979; HARRISON 1968, spec. I, 1-60; LACEY 1968; altri aspetti delle pratiche matrimoniali greche sono studiati da MACDOWELL 1978, spec. 84-108; JUST 1989, 28-52; LEDUC 1992; PATTERSON 1998; COX 1998; POMEROY 1997; VÉRILHAC, VIAL 1998; LAPE 2002-03; sul matrimonio in epoca ellenistica vd. VATIN 1970.

²² La questione della ierogamia è affrontata in KLINZ 1933; un inquadramento aggiornato sulla celebrazione rituale dello *hieros gamos* si trova ora in R. PARKER 2005, spec. 42 e 76. Almeno una scena conclusiva delle commedie del *corpus* aristofaneo ha ricordato agli interpreti una ierogamia rituale: CRAIK 1987, approvata da BOWIE 1993, 163-4, ha interpretato il matrimonio fra Pisetero e Basileia al termine degli *Uccelli* alla luce del matrimonio rituale fra l'*archōn basileus* e la *basilinna* al termine delle Antesterie (su cui cfr. R. PARKER 2005, 303-15).

inserita nel quadro di precisi contesti culturali, come la festività pubblica o il simposio.

Uno sguardo alle scene finali nelle commedie di Aristofane e Menandro aiuta a prendere atto della notevole incidenza del *gamos* in quel contesto, nonché della varietà delle sue manifestazioni. In Aristofane i casi più rilevanti e articolati sono le ierogamie di *Pace* e *Uccelli*, dove i rispettivi protagonisti contraggono vere e proprie nozze con spose di statuto divino²³, personificazioni allegoriche di entità totalmente positive (Trigeo con Opora, la personificazione della stagione del raccolto; Pisetero con Basilea, la personificazione del potere sovrano). Anche se in Aristofane queste sono le due attestazioni di *gamos* più vicine all'accezione propria del concetto, la maggior parte delle commedie si conclude con forme di unione euforica riconducibili in senso lato alla stessa categoria, per quanto superficialmente assai diverse. Anche senza gli addentellati sociali di un matrimonio vero e proprio, l'unione sessuale svolge comunque una funzione centrale nel connotare l'appagamento conseguito²⁴: negli *Acarnesi* ad esempio Diceopoli si avvia al simposio mentre Lamaco parte per la guerra, e il Coro stesso sottolinea il «dissimile percorso» (ἀνομοίαν ... ὀδόν, v. 1144) che riserva all'uno i disagi della vita militare e all'altro il piacere erotico della festa (τῶ δὲ καθεύδειν | μετὰ παιδίσκης ὠραιότητος, | ἀνατριβομένῳ γε τὸ δεῖνα, «a lui invece tocca sdraiarsi con una puttanella nel fiore degli anni e farsi menare il coso», vv. 1147-9). Alla fine dell'azione Diceopoli ha vinto la gara dei boccali, ma il premio della vittoria consiste soprattutto, nel modo più appariscente, nelle due belle ragaz-

²³ In particolare, il canto con cui si concludono gli *Uccelli* è anche letterariamente composito: poiché la ierogamia attiva a sua volta la divinizzazione dell'eroe, parte del canto assume i caratteri di un vero e proprio inno. Resta tuttavia un nucleo più strettamente collegato alla tradizione epitalamica (specialmente *Av.* 1731-42a, con DUNBAR 1995, *ad loc.*), senz'altro comparabile – anche da un punto di vista metrico: L.P.E. PARKER 1997, 356 – con l'imeneo conclusivo della *Pace* (1329-66, con OLSON 1998, *ad loc.*).

²⁴ Cfr. in questo volume MOROSI, PADUANO, *supra*, p. 68: «Un genere molto incline alla letteralizzazione – e ancor meglio alla concretizzazione – illustra il soddisfacimento del *Machtville* dell'eroe nei termini di un soddisfacimento anzitutto fisico». Per una considerazione a tutto tondo della corporeità come tratto ideologico della commedia antica vd. DELL'AVERSANO 2016, 766-7.

ze che egli si trova a palpeggiare in scena nel tripudio generale (vv. 1198 ss.).

Quello degli *Acarnesi* è un ottimo esempio di *gamos* traslato ma perfettamente funzionale alle esigenze della chiusa euforica: Diceopoli è a capo di un *oikos* completo di moglie e figli (come si evince dalla celebrazione falloforica, vv. 237 ss.), quindi in teoria non può contrarre nuove nozze in senso proprio²⁵; la rappresentazione dell'appagamento complessivo non fa altro che soffermarsi su forme di godimento previste dal codice della licenza dionisiaca, soprattutto in contesto festivo e simposiale (si ricordi che ai vv. 1089-93 prostitute e ballerine fanno parte delle tante delizie approntate per il banchetto della festa dei Boccali, cui Diceopoli viene invitato dallo stesso sacerdote di Dioniso, v. 1087).

Nel finale dei *Cavalieri* è possibile che una versione più ampia della chiusa valorizzasse ulteriormente la dimensione erotica dell'euforia²⁶; tuttavia il testo conservato indica senza ombra di dubbio che al ringiovanimento di Demo corrisponde anche una gratificazione delle sue potenzialità erotiche (vv. 1390-1: ὦ Ζεῦ πολυτίμηθ', ὡς καλαί. Πρὸς τῶν θεῶν, | ἔξεστιν αὐτῶν κατατριακοντούτισταί; «Per Zeus, che bella! Posso trentennalizzarla, per gli dei?»). Anche qui siamo di fronte a una ierogamia, e il carattere allegorico di entrambi gli sposi è del tutto trasparente, fino a risultare addirittura didascalico: lo rivela nel modo più icastico il neologismo metaforico κατατριακοντούτίζω, 'trentennalizzare', che significa letteralmente 'estendere fino a un periodo di trent'anni'. Riferito contemporaneamente alla stipula degli accordi di pace e al desiderio per il corpo della ragazza, il passo mira a sintetizzare la dimensione politica e sessuale di una medesima azione. Le nozze di Demo con Σπονδαί traducono dunque in termini di logica rappresentativa l'auspicio/consiglio/deside-

²⁵ Per la sorprendente assenza di un simile problema nella *Pace* vd. *infra*, n. 36.

²⁶ La commedia si conclude in modo piuttosto secco con una battuta di Demo e senza il consueto esodo corale. NEIL 1901, 183 difende risolutamente il finale come lo conosciamo, ma per analogia con gli altri drammi diversi studiosi hanno ipotizzato una lacuna alla fine della commedia (una rassegna del dibattito con le varie soluzioni proposte in WELSH 1990, 421-2 e nn.); per una riconsiderazione approfondita del problema vd. DI BARI 2013).

rio di una cessazione della guerra di Atene con Sparta, liquidata come malversazione abusiva del demagogo appena sconfitto.

Il *gamos* simbolico delle *Vespe* è invece anomalo, come struttura e come posizione: Filocleone rapisce la flautista dal simposio (vv. 1368-9), e la scena con la ragazza non rappresenta il culmine del percorso del vecchio protagonista, ma solo la sua penultima prodezza (vv. 1326 ss.): la gioia del finale è riservata a una gara burlesca e paratragica che ne accentua soprattutto la dimensione teatrale e dionisiaca.

In *Lisistrata* c'è una variazione importante del modulo ierogamia, poiché l'eroina non vi può prendere parte per ovvie limitazioni culturali legate al suo profilo di donna libera²⁷; ella si limita a presentare agli ambasciatori ateniese e spartano la personificazione della riconciliazione, *Διαλλαγή*, (v. 1114), su cui gli uomini potranno mettere le mani solo dopo la stipula del trattato di pace (v. 1175). Unica eccezione nel *corpus* aristofaneo, *Lisistrata* propone altresì un modello alternativo al *gamos* trionfale, vale a dire un recupero dell'appagamento fisico che comporta un recupero complessivo del matrimonio come unione istituzionale e affettiva (vv. 1275-8: ἀνήρ δὲ παρὰ γυναῖκα καὶ γυνή | στήτω παρ' ἀνδρα, κατ' ἐπ' ἀγαθαῖς ξυμφοραῖς | ὄρχησάμενοι θεοῖσιν εὐλαβώμεθα | τὸ λοιπὸν αὖθις μὴ ἔξαμαρτάνειν ἔτι, «Il marito stia accanto alla moglie, la moglie al marito: celebriamo con una danza gli dei per questi lieti eventi, e cerchiamo in futuro di non sbagliare più»).

²⁷ La scena con *Διαλλαγή* è per molti versi differente dalle ierogamie di *Pace* e *Uccelli*, proprio per il diverso investimento della protagonista – dunque non solo per ragioni socio-culturali, ma anche per il più generale rapporto che *Lisistrata* e le altre donne intrattengono con il desiderio sessuale: se è vero (come osservava già ZWEIG 1992) che la personificazione femminile va incontro a un processo di reificazione, che aggira la diplomazia e la sussume nel corpo della donna, è vero anche che del desiderio sessuale provocato da *Διαλλαγή* sono schiavi gli uomini soltanto, mentre *Lisistrata* e le altre donne hanno la distanza sufficiente per farne un uso strumentale. L'unione con *Διαλλαγή* non è dunque, come nella *Pace* o negli *Uccelli*, il simbolo del trionfo del desiderio dell'eroe, ma lo strumento con cui l'eroina raggiunge il proprio scopo. Si osservi invece l'analogia con la conclusione dell'altra commedia femminile del 411, le *Tesmoforiazuse*, in cui la seduzione-distrazione della guardia scita è operata da Euripide travestito con la stessa strategia strumentale, benché su un registro molto più triviale.

Nelle *Tesmofoiazuse* la struttura del *gamos* finale presenta la massima difformità rispetto al modello prevalente: nella trama farsesca di questa commedia il *gamos* non si configura come il premio del successo, ma come il suo strumento, anche se occupa comunque lo spazio della scena finale. Qui il desiderio sessuale enfaticamente rappresentato è quello dell'arciere scita di guardia al Parente imprigionato dalle donne. Euripide, travestito da vecchia mezzana, lo inganna proponendogli le attenzioni di una danzatrice-prostituta (vv. 1172-4). L'arciere, appartandosi per consumare il suo rapporto sessuale, abbandona la custodia del Parente imprigionato, che Euripide-mezzana riesce così a liberare. Il *gamos* non ha quindi la funzione consueta, ma lascia comunque una marcata traccia connotativa nelle reazioni della guardia: in uno scambio vivace e creaturale (vv. 1176-204), l'uomo esprime in modo congruo con il suo profilo farsesco il desiderio per il personaggio muto della danzatrice. L'espressione dell'apprezzamento sessuale da parte dell'arciere scita ricorda i palpeggiamenti tra Diceopoli e le prostitute presenti alla festa dei Boccali (*Ach.* 1199-201, 1216-7), e la coincidenza nei significanti rende saliente la diversa funzione drammatica: nelle *Tesmofoiazuse* infatti il *gamos* non coinvolge i personaggi principali, che sono entrambi travestiti da vecchie donne, ma un personaggio secondario, che appartiene per giunta al fronte avverso. Questa deviazione dal modello consueto mostra come l'esibizione di un appagamento sessuale abbia comunque una funzione sintattica conclusiva, anche quando esso non costituisce il premio che arride all'eroe per il suo successo drammatico.

La situazione delle *Ecclesiazuse* ricorda ancora una volta quella degli *Acarnesi*, perché in un contesto genericamente festivo la posizione di privilegio di Blepiro si traduce, come già quella di Diceopoli, in un godimento sessuale con le 'ragazze' (evidentemente prostitute) presenti al banchetto (v. 1137-: ὅμως δ' ἐκέλευε συλλαβοῦσάν μ' ἢ γυνὴ | ἄγειν σε καὶ τασοῖ μετὰ σοῦ τὰς μείρακας, «tua moglie mi ha ordinato di venirti a prendere e portarti lì, insieme a queste ragazze che hai con te»). Il

gamos è invece del tutto assente dai finali di *Rane* e *Pluto*, che pure si concludono con momenti di euforia festiva²⁸.

Nell'opera di Menandro, invece, l'azione di tutte le commedie di cui possiamo ricostruire in qualche misura la trama (*Aspis*, *Dyskolos*, *Epitrepontes*, *Perikeiromenē*, *Samia*, *Misoumenos* e *Sikyōniōi*) viene conclusa da un *gamos* in senso *proprio*, cioè non metonimico o latamente simbolico. Nell'*Aspis* il finale è perduto, ma si ricostruisce nelle grandi linee dalle informazioni fornite dalla dea Fortuna nel prologo: Cleostrato è stato solo creduto morto (v. 99: νῦν δ' ἀγνοοῦσι καὶ πλανῶνται, «ora lo ignorano, e brancolano nel buio»); le nozze di sua sorella erano imminenti (vv. 136-7: καὶ ποιεῖν ἔμελλε τοὺς γάμους | νυνί, «proprio adesso si stavano per celebrare le nozze»; vv. 145-6: e si realizzeranno a dispetto del vecchio avaro (vv. 143-6: μάτην δὲ πράγμαθ' αὐτῶι καὶ πόνους | πολλοὺς παρασχών γνωριμώτερόν τε τοῖς | πᾶσιν ποιήσας αὐτὸν οἴός ἐστ' ἀνήρ | ἐπάνεισιν ἐπὶ τὰρχαῖα, «Si procurerà inutilmente un sacco di guai, e dopo essersi fatto conoscere da tutti per quello che è, tornerà al punto di partenza»). Tutti questi dati confermano che nel quinto atto si arrivava alle doppie nozze della sorella di Cleostrato con Cherea, il giovane scelto per lei e da lei amato, e quelle di Cleostrato stesso con sua cugina, figlia dello zio buono Cherestrato.

Il finale del *Dyskolos* contiene ancora un doppio *gamos*: il principale corona l'amore di Sostrato per la figlia del misantropo Cnemone, mentre l'altro è un'estensione che cementa la parentela tra le due famiglie (il fratellastro della sposa, Gorgia, riceve in sposa la sorella di Sostrato). Anche negli *Epitrepontes* il finale conteneva con ogni probabilità un doppio *gamos*, anche se di quello secondario, tra Cherestrato e l'etera Abrotono, non sappiamo quasi

²⁸ Nel *Pluto*, in particolare, gli elementi amorosi vengono dislocati sul personaggio della vecchia innamorata, il cui statuto resta ambiguamente sospeso tra censura culturale e ironica simpatia: la critica che tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso ha affrontato il problema delle incoerenze riscontrabili nel finale del *Pluto* sembra aver trovato una soluzione al problema della vecchia abbandonata dall'amante da poco arricchito caricando tutta la negatività sulla donna (SOMMERSTEIN 1984, 324-5, MACDOWELL 1995, 345), che è invece vittima del giovane approfittatore (cfr. la discussione di MOROSI, PADUANO, *supra*, pp. 100 ss.).

niente; il principale era invece un *gamos* rinnovato, che consisteva nel superamento degli equivoci che avevano determinato la separazione di Carisio da sua moglie Panfila. Nella *Perikeiromenē* il matrimonio trasforma il concubinato tra Polemone e Glicera in una unione legittima, e si configura dunque anche qui come un recupero pieno e perfezionato di una relazione affettiva esistente già nell'antefatto; Moschione distoglieva invece da Glicera le sue attenzioni erotiche, dopo aver scoperto di essere il fratello della donna; un *gamos* con un'altra ragazza sanciva il suo ritrovato equilibrio. Nella *Samia*, invece, il matrimonio viene stipulato tra i padri di Moschione e Plangone e poi effettivamente concluso già nell'antefatto; tuttavia la trama della commedia si snoda lungo un percorso di equivoci causato dalla precedente unione dei due giovani (Moschione aveva stuprato Plangone nell'ebbrezza di un evento festivo) e dalla successiva nascita di un bambino. Il finale dissipa le incomprensioni e restituisce la solidità affettiva a un matrimonio di fatto già esistente; come corollario, anche il concubinato tra il padre di Moschione, Demea, e Criside, che si era addossata la colpa della gravidanza illegittima di Plangone, torna alla sua precedente armonia. Per quanto molto meno chiara delle precedenti, anche la trama del *Misoumenos* muove da una situazione di distacco emotivo per giungere al suo superamento: la concubina Cratia respinge il soldato Trasonide, innamoratissimo di lei, pensando che lui le abbia ucciso il fratello, ma dopo una serie di peripezie e riconoscimenti non del tutto chiariti dai resti papiracei, il soldato riesce infine a sposare la ragazza (v. 431: διδώσίν σοι γυναῖκα, «te la danno in moglie»). Analogamente, nei *Sikyōnioi*, di cui è perduta la prima parte, mentre si conserva in modo relativamente leggibile la successione dal terzo al quinto atto, la trama conduce alle nozze del soldato Stratofane con la concubina Filumena; il matrimonio sembra impossibile in un primo momento, dato che la legge ateniese riconosce solo i matrimoni tra cittadini, ma viene poi realizzato quando si scopre che l'uomo non è di Sicione, come credeva, bensì di nascita ateniese.

Questa veloce rassegna mostra che il *gamos* è in generale un elemento di primaria importanza in entrambe le forme di com-

media; uno sguardo appena più attento rivela tuttavia profonde differenze formali e connotative, che rimandano a significati in ultima analisi radicalmente opposti.

Nell'*archaia* il *gamos* è funzione del trionfo *personale* del protagonista, e si configura come l'appagamento di un desiderio in prima istanza corporeo. Questo desiderio può essere letto ulteriormente come veicolo di un significato simbolico più profondo, vale a dire l'affermazione dell'io come soggetto di potere. Ciò non deve stupire: in un sistema patriarcale, niente esprime la ritrovata capacità di controllo sul reale in modo più icastico di quanto riesca a fare la rappresentazione del controllo che un soggetto maschile esercita su un oggetto femminile (o assimilato)²⁹. Questo perché nella visione patriarcale del sesso, alla base della cosiddetta 'sessualità mediterranea' cui anche il sesso della commedia attica si conforma, il tratto specifico maschile si identifica col ruolo attivo nel rapporto, mentre lo specifico femminile col ruolo passivo³⁰. Di conseguenza, nella visione patriarcale del sesso il *gamos* si configura come il significante di una proprietà molto specifica e del tutto fondamentale in Aristofane, vale a dire la 'naturale' connessione tra piacere e agentività. In altri termini: naturalizzando questa connessione, il *gamos* comico mostra non soltanto che per il maschio è naturale essere attivo, ma che la naturale attività del maschio, in cui si esprimono appunto la sua autorità e il suo potere, ha come naturale implicazione il piacere³¹. Questo è il punto del sesso eterosessuale (o mediterraneo)

²⁹ Gli studi più recenti sulla maschilità nella commedia classica (SOMMERSTEIN 1998) ed ellenistica (PIERCE 1998) non sottolineano abbastanza, a mio giudizio, la rilevanza strutturale di questo aspetto. Sulla connessione tra maschilità e potere vd. FOXHALL 1998. Un ottimo orientamento generale in WINKLER, ZEITLIN 1990; vd. anche FOXHALL 2013.

³⁰ Il testo di riferimento sull'omosessualità nella Grecia antica è naturalmente DOVER 1978; HUBBARD 2003 offre un'utile panoramica delle fonti antiche in traduzione, in cui abbondano i riferimenti irridenti e stigmatizzanti alla passività maschile; sul concetto di 'sessualità mediterranea' si vedano BARBAGLI, COLOMBO 2001; MASSAD 2002; WHITAKER 2006; BARBAGLI, DALLA ZUANNA, GARELLI 2010; GUARDI, VANZAN 2012; BURGIO 2016.

³¹ Ringrazio Carmen Dell'Aversano per aver attirato la mia attenzione sulla rilevanza di questa correlazione.

visto dalla parte del maschio attivo: la funzionalità espressiva e simbolica del *gamos* consiste nella sua capacità di veicolare nel modo più economico ed euforico l'essenza dell'identità maschile come ruolo di potere. Questa connessione spiega altresì elementi cristallizzati nella cultura e nella lingua come la metafora del 'possedere' sessualmente, per un'azione che potrebbe essere vista altrettanto bene come inclusione avvolgente³²; o come il proverbio siciliano (ma attestato in un bacino ben più ampio) «Cummannari è megghiu ri futtiri»³³, o l'uso di verbi come 'fottere' per indicare un'azione di danneggiamento o di vilipendio (*GDLI VI*, 262, s.v., 2: «Raggirare, [...], beffare, [...] mettere in condizione di inferiorità [...]»).

Ecco dunque perché invece del *gamos* propriamente matrimoniale le commedie di Aristofane indulgiano volentieri sugli amori ancillari dell'eroe – una situazione in cui lo statuto oggettuale della partner femminile è un dato evidente e conforme al sentire comune. Ma anche quando le donne sono di statuto allegorico e semidivino (come Opora o Basilea), la loro posizione di spose le trasforma in beni di cui solo l'eroe ha piena disponibilità. Curiosamente (o meglio: naturalmente, dato il sistema patriarcale), la personificazione del potere è una donna, Basilea (cfr. *Av.* 1536; vd. STAFFORD 1998). Come mostra il personaggio di Kratos nel *Prometeo incatenato*, il concetto di 'potere' in greco non manca di sinonimi maschili o neutri che si possano allegorizzare come figure maschili; tuttavia nel finale degli *Uccelli* è cruciale che la personificazione allegorica della regalità risulti priva di autonomia, per valorizzare al massimo la recuperata agentività dell'eroe comico. In quanto sposa, Basilea personifica dunque il potere in modo da presentarlo come un bene inerte e passivo, e la sua prerogativa si realizza appunto nel conferire quel potere

³² Naturalmente i rischi simbolici prospettati dall'«involcare», secondo la precisa e perturbante denominazione amata da Gadda, hanno un corrispettivo connotativamente ben leggibile negli elementi inclusivi che costellano la demonizzazione del femminile dominante, dalla grotta di Calipso nell'*Odissea* a quella di Venere nel *Tamnhäuser*. Sul problema vd. GRILLI 2012, 151 ss.

³³ La pregnanza del proverbio in contesto siciliano è illustrata da SAVATTERI 2017, sez. 7.

al soggetto maschile che dispone di lei, cioè al *kyrios*, in questo caso coniugale. In generale, comunque, l'aspetto più importante nella semantica del *gamos* aristofaneo non sta tanto nella celebrazione del piacere sensuale o della fertilità (o della loro convergenza simbolica: cfr. *Lys.* 1173-4): il punto del *gamos* in Aristofane è l'affermazione e l'esibizione del potere del soggetto eroico, il cui percorso di soggettivazione costituisce il nucleo dell'azione drammatica. Questa soggettivazione riposa in modo sostanziale sul nesso naturalizzato tra il piacere e l'agentività, e fa quindi dell'esibizione del soddisfacimento sessuale la principale conferma del recupero di una posizione di controllo³⁴.

Il *gamos* è dunque il premio del trionfo, e in quanto tale è anche il *segno* del trionfo. Le due ragazze di cui Diceopoli palpeggia le forme (v. 1199: τῶν τιθίων, ὡς σκληρὰ καὶ κυδώνια, «che tette, sode come mele cotogne!») sono il correlato della sua vittoria nella gara dei Boccali (vv. 1200-3: Φιλήσατόν με μαλθακῶς, ὦ χρυσίω, | τὸ περιπεταστὸν κάπιμανδαλωτόν. | Τὸν γὰρ χοᾶ πρώτος ἐκπέπωκα, «Baciatemi con sensualità, tesori miei, un bacio languido e con tutta la lingua in bocca: sono stato io il primo a tracannare il boccale fino in fondo!» – si noti la correlazione esplicativa istituita dalla congiunzione γὰρ). In quella vittoria si esprime il capovolgimento dei rapporti di potere con i rappresentanti politici di Atene: mentre all'inizio Diceopoli vuole affermare la sua volontà pacifista ma il partito della guerra glielo impedisce, ora il partito della guerra è rappresentato da un generale contuso e sofferente (vv. 1190 ss.), rispetto al quale Diceopoli esibisce la propria superiorità in modo enfatizzato dalla simmetria formale (vv. 1190-7 ~ 1198-203; ma già prima i preparativi di Diceopoli per la festa e di Lamaco per la guerra si erano svolti all'insegna del parallelismo formale: vv. 1097 ss.).

³⁴ Il problema è approfondito nel contributo di MOROSI, PADUANO (*supra*, pp. 69-87). Condivido le conclusioni di ZEITLIN 1996b, 347 che sottolineano la priorità sostanziale del punto di vista maschile nel destinatario della tragedia, persino quando l'azione eroica è focalizzata su un personaggio femminile. Anche in commedia l'azione del femminile eroico, per quanto rivoluzionaria, presuppone comunque un orizzonte di riferimento maschile (GRILLI 2021, cap. IV, in particolare 4.9).

Non è un caso che i rapporti con le istituzioni ateniesi siano ora armonici e distesi: il risanamento è avvenuto grazie alla mediazione della dimensione drammatica e festiva, che compensa la frustrazione iniziale. Al v. 1224 (᾽Ως τοὺς κριτὰς με φέρετε. Ποῦ ᾽στιν ὁ βασιλεύς; «Portatemi dai giudici! Dov'è l'Arconte Re?») Diceopoli mostra il desiderio di un contatto con i giudici dell'agone teatrale lenaico, e, più precisamente, con quello degli arconti in carica cui competeva con ogni probabilità (OLSON 2002, 363) la premiazione del vincitore con una corona. Segno che, come in altre occasioni, il piano della finzione drammatica e della performance teatrale finiscono per confondersi: la vittoria di Diceopoli alla gara dei Boccali (in cui è adombrata la vittoria del suo progetto politico di pace con Sparta), viene a *coincidere* con la vittoria della commedia nell'agone teatrale nel cui ambito viene messa in scena. In modo analogo, le ragazze che si suppone Blepiro finisca per palpeggiare nelle *Ecclesiazuse* (v. 1138) hanno una doppia funzione semiotica, che si realizza nella loro normale connessione con un contesto festivo (cfr. *Ach.* 1091-3): questo contesto segnala da un lato il trionfo drammatico di Prasagora, che è riuscita nel suo intento di modificare la costituzione della *polis* e assumere il controllo dello Stato; dall'altro però la festa messa in scena allude (e prelude) alla festa nel cui ambito si svolge la rappresentazione teatrale, connotata a sua volta da momenti di godimento conviviale. La sovrapposizione dei due livelli è esplicita nel piccolo stacco μελλοδειπνικόν («intanto che si aspetta il banchetto», v. 1153), in cui il Coro esorta i giudici (dell'agone teatrale) a non penalizzare la commedia perché rappresentata per prima in base al sorteggio (vv. 1155-62). In questo contesto, il ridottissimo *gamos* di Blepiro con le 'ragazze' combina elementi degli *Acarnesi* (il sesso come godimento simposiale e festivo) con elementi delle *Tesmofoiazuse* (il sesso come prerogativa di un personaggio secondario). Che la funzione del *gamos* in questo caso sia molto marginale è confermato dal fatto che la chiusa vera e propria del dramma insiste sul piacere alimentare, e non su quello sessuale (vv. 1163-83). Ma la cosa non stupisce, visto che, come abbiamo osservato sopra, il *gamos* ha la funzione

simbolica di riportare in primo piano la connessione naturalizzata tra piacere e agentività, cosa poco congruente in una commedia in cui l'agentività viene recuperata da un soggetto femminile.

Se in questi casi il recupero dell'agentività dell'eroe (o di sua moglie) è segnalato da un *gamos* 'metonimico', cioè ridotto al puro aspetto sessuale o a un generico godimento festivo, si potrebbe pensare che il *gamos* istituzionalizzato nel vincolo matrimoniale abbia invece una valenza diversa. Non è così: lo mostrano le nozze di Pisetero con quella che è un'allegoria del potere supremo in senso metafisico (*Av.* 1537-41), e che ha dunque la sola funzione di inverare la conclusione del percorso esistenziale e drammatico che ha portato Pisetero dall'essere un qualunque cittadino frustrato a signore dell'universo (la commedia si chiude con un'esplicita invocazione a Pisetero come *δαμόνων ὑπέροτατε*, v. 1765). La raggiunta posizione di potere si traduce in una versione rasserenata della sessualità, che traspare dagli apprezzamenti rivolti a Basilea (il Coro ne loda la bellezza, vv. 1723-4: ὦ φεῦ φεῦ τῆς ὥρας, τοῦ κάλλους, «Ah, che bellezza fiorente», mentre Pisetero la esorta a seguirlo verso il *λέχος γαμήλιον*, «letto nuziale», v. 1758): il matrimonio corrisponde a un riconoscimento definitivo del potere implicito nella gerarchia dei generi e dei ruoli coniugali. Quando invece il potere di Pisetero era ancora instabile e soggetto a minacce esterne, la sessualità aveva ancora la valenza di un'arma aggressiva e difensiva, come mostrano le spavalde minacce di stupro rivolte alla dea Iride, colta all'interno dello spazio fortificato dagli uccelli (*Av.* 1253-6): in quel caso il sesso imposto alla donna riluttante è lo strumento di un'affermazione di potere che all'interno del matrimonio non è più necessaria.

Questa dimensione allegorica del *gamos* di Pisetero emerge in modo forse ancora più chiaro nelle nozze di Trigeo, celebrate come le altre in termini ritualmente corretti³⁵, ma riferite a uno sposo... già sposato e con figli (lo spettatore ricorda l'intervento

³⁵ Sugli elementi epitalamici nella *Pace* e negli *Uccelli* vd. *supra*, n. 23.

delle figlie nel prologo, vv. 110 ss.)³⁶. Che però si tratti di nozze in senso proprio non c'è dubbio: consegnandogli Opora, è lo stesso dio Hermes a dirgli di «prenderla in moglie» (λάμβανε ἡ γυναιῖκα, 706-7), integrando la parodia della formula ufficiale di sponsione con un riferimento figurato alla procreazione (vv. 706-8):

Ἦθι νυν, ἐπὶ τούτοις τὴν Ὀπώραν λάμβανε
 γυναιῖκα σαυτῶ τήνδε· κἄτ' ἐν τοῖς ἀγροῖς
 ταύτη ξυνοικῶν ἐκποιοῦ σαυτῶ βότρους.

Su dunque, se le cose stanno così prendi in sposa Opora qui presente; poi portala con te in campagna, metti su casa insieme a lei e fatti tanti bei... grappoli.

La connessione della dimensione sessuale e coniugale con la fertilità agricola è palese anche nella *Lisistrata*, in analogo contesto pacifista: di fronte alla personificazione dell'armistizio (Διαλλαγή, v. 1114) i rappresentanti ateniese e spartano si abbandonano a scomposte manifestazioni di desiderio, tra cui spiccano le metafore agricole: ΑΘ. Ἦδη γεωργεῖν γυμνὸς ἀποδὺς βούλομαι. Ἰ ΛΑ. Ἐγὼν δὲ κοπραγωγῆν γὰ πρῶ ναὶ τὼ σιῶ, «ATENIESE: Mi voglio spogliare e mettermi a lavorare i campi! SPARTANO: E io li voglio concimare la mattina presto, per le due dee!» (vv. 1173-4). L'argomento più stringente dell'equivalenza

³⁶ In un passo successivo (*Pax* 1139), il Coro parla genericamente di «mia moglie»: l'espressione conferma soltanto che l'identità non marcata dell'uomo adulto presuppone un rapporto coniugale. Questo peraltro non ci può dire molto sullo stato di famiglia di Trigeo. Ipotizzare che egli sia vedovo o non sposato (p. es. OLSON 1998, *ad Pac.* 111-3: «Tr. is a single parent»), in assenza di qualsiasi riferimento esplicito nel testo, è del tutto immetodico, ed equivale a una inutile chiosa razionalizzante al solo scopo di evitare una incongruenza – una cosa di cui certo Aristofane non ha alcun bisogno. Sostenere poi che una prova del suo *status* di genitore singolo sia il successivo matrimonio con Opora (OLSON 1998, *ibid.*: «[...] he accordingly takes a new wife later in the play») è un grave fraintendimento del meccanismo simbolico del matrimonio rituale che chiude molte commedie aristofanee: cfr. *supra*. Il pensiero non può che andare alle questioni di metodo critico-letterario sollevate da KNIGHTS 1964 (chiedersi 'quanti figli aveva Lady MacBeth?' è non solo irrilevante ma immetodico). Il problema dell'incongruenza del doppio matrimonio sfugge a Süß 1954 I e II, che si limita a ricondurre la scena finale della *Pace* all'uso di offrire allo sguardo del pubblico «gemietete Freudenmädchen» (I, 128-9).

funzionale è però un altro: oltre a Opora, Trigeo riceve da Ermes anche Teoria, la personificazione della festa, destinata ai membri della Boulè. Mentre a Trigeo con Opora viene prospettato un godimento di tipo familiare in contesto rurale, il parallelo implicito nel testo è che i consiglieri si dilettono di Teoria in un senso che ancora una volta sovrappone e confonde la sfera del piacere alimentare con la sfera del piacere sessuale (vv. 715-7):

Ὡ μακαρία βουλή σὺ τῆς Θεωρίας,
ὅσον ῥοφήσεις ζωμὸν ἡμερῶν τριῶν,
ὅσας δὲ κατέδει χόλικας ἐφθὰς καὶ κρέα.

Felice il Consiglio, che avrà Teoria! Hai voglia per tre giorni a sorbire brodo, hai voglia a trangugiare carni e trippe bollite!³⁷

In Aristofane, insomma, anche il *gamos* più vicino al significato letterale del termine non si inserisce *mai* nella trama nella sua accezione propria: esso è in primo luogo un significante che rende manifesto il nuovo statuto del protagonista alla fine del suo percorso di trasformazione eroica. Una conferma di carattere generale è già nel fatto che in Aristofane il *gamos*, in tutte le sue varianti, non è mai l'oggetto di un percorso di ricerca mirato e consapevole. Questo elemento rivela quanto l'azione di quei drammi sia indifferente alle scansioni culturalmente condivise della tem-

³⁷ La stessa sovrapposizione tra alimentare e sessuale torna in una gag successiva, in cui Teoria viene presentata al pubblico prima di essere consegnata ai Pritani (vv. 871 ss.). Il testo gioca di nuovo con la polisemia di *zōmos* ('brodo', 'succo'), stavolta in una battuta aggressiva contro Arifrade (vv. 883-5), e finisce poi per assimilare i genitali di Teoria a un ὀπτάνιον, un «forno da cucina» (v. 891). La scena prosegue poi facendo leva sulla sovrapposizione tra l'attività sessuale e quella ginnica, con un'accumulazione di termini che rimandano al lessico della lotta (vv. 894 ss.). Per questo aspetto, il passo richiama la fantasia di Diceopoli sulla servetta di Strimodoro (*Ach.* 271-5), dove pure i termini metaforici sovrappongono l'ambito della palestra e quello del piacere fisico che il vecchio protagonista ricava dal corpo della serva anonima. A sua volta, la fantasia di stupro della schiava tracia rimbalza dagli *Acarnesi* su un passo della *Pace*, dove il Coro completa una fantasia di relax omosociale (vv. 1130-7) con lo stupro di un'altra schiava tracia (vv. 1138-9: χάρμα τὴν Θοῦραν κυνῶν | τῆς γυναικὸς λουμένης). Una costellazione che mostra l'intrico solidale dei piaceri – da quello alimentare a quello sessuale, a quello più ampio del benessere fisico condiviso con gli uguali. E non c'è dubbio che siano proprio costoro, come mostra il passo, i veri interlocutori ultimi del soggetto sociale adombrato dal personaggio di Aristofane.

poralità privata³⁸: la sposa o l'amante giungono quasi in modo inaspettato a premiare l'azione dell'eroe, che fino a quel momento ha avuto *altri obiettivi* – obiettivi che si caratterizzano appunto per la loro dimensione *pubblica*, di cui la sfera privata e familiare si limita a fornire una sorta di equivalente allegorico (*Cavaliere, Vespè, Uccelli*) o metonimico (*Acarnesi, Pace, Ecclesiazuse, Pluto*)³⁹. È significativo che la sola eccezione alla regola per cui il *gamos* non costituisce l'obiettivo dell'azione sia il progetto di Lisistrata, il cui tratto specifico consiste appunto nella identificazione simbolica di pace e amore, che implica la convergenza fra finalità politica e recupero dell'appagamento relazionale (non è un caso peraltro che a promuovere un simile progetto sia un eroe donna)⁴⁰.

Questa è la prima differenza importante che anche su questo piano separa l'*archaia* dalla *nea*: nella commedia di Menandro il progetto matrimoniale non è un premio per un successo conseguito in un altro ambito, ma è di per sé l'*oggetto proprio* del desiderio. Il *gamos* si configura dunque come un culmine drammatico *organico*, nel senso che rappresenta il termine di un percorso che ha esattamente il *gamos* come obiettivo. Come osserva Guido Paduano, «Se il sistema familiare è l'orizzonte teatrale [della *nea*], l'atto fondativo della famiglia, il matrimonio, diventa l'obiettivo dell'azione» (2005, 222). Non solo: l'inserimento organico del *gamos* nella teleologia drammatica determina una radicale riconfigurazione ideologica del genere. Le vicende private, infatti, si trovano ora ad occupare lo spazio che nell'*archaia* era attribuito a vicende politiche, fantastiche o metafisiche – con il risultato che le azioni sociali di un individuo qualunque vengono per la prima volta 'epicizzate', vale a dire equiparate funzionalmente, e dunque assimilate ideologicamente, al percorso eroico della

³⁸ Unica eccezione *Lisistrata*, dove invece il *gamos*, inteso come recupero di un rapporto al tempo stesso fisico, affettivo e istituzionale, è l'oggetto proprio di un desiderio drammaticamente rilevante (PADUANO 1981).

³⁹ Anche quando il movente dell'azione sembra totalmente privato (come in *Nuvole, Tesmoforiazuse* e *Rane*), il profilo dei personaggi coinvolti rende inequivocabili le ricadute pubbliche sul piano culturale (come nei primi due casi), se non specificamente politico (come nel terzo).

⁴⁰ Il problema è approfondito nel quarto capitolo di GRILLI 2021.

commedia precedente. Questa assimilazione sottolinea meglio di altri fattori lo spostamento dello spazio politico nel IV secolo, quando l'orizzonte dell'azione individuale è fortemente ridotto e vede coincidere la gratificazione privata con l'adempimento delle funzioni antropologiche e familiari dell'individuo.

L'analisi di un caso concreto da opporre al modello aristofaneico potrebbe aiutare a comprendere fino a che punto il *gamos* letterale di Menandro arrivi a pervadere la logica dell'azione, e a orientarne la leggibilità anche sul piano delle strutture temporali: il testo conservato dell'*Aspis* documenta infatti un impianto drammatico che si può opporre nei minimi dettagli allo schema tipo dei drammi di Aristofane. In questa commedia l'azione emerge come turbamento di una condizione pregressa che però appariva proiettata già in origine verso il futuro: nel passato dell'*Aspis* non c'è infatti una beatitudine idealizzata, statica e paga di sé, come nell'antefatto delle commedie di Aristofane; in esso troviamo piuttosto una sorta di progettualità condivisa, che orienta i desideri di tutti verso obiettivi aproblematici e ordinari. Questa inclinazione progettuale esprime insomma un'idea di futuro che, pur se enunciata da un singolo personaggio (qui il servo buono Davo), rispecchia l'adesione solidale di tutti gli altri (con l'eccezione del *villain* Smicrine).

In cosa consiste dunque questo progetto che riscuote un assenso così generalizzato? Semplice: nella stabilizzazione e nella prosecuzione organica dello *status quo*. Il gruppo dei personaggi positivi (la famiglia allargata) punta sin dall'antefatto al suo proprio rafforzamento interno, tramite il doppio progetto matrimoniale tra Cleostrato e sua cugina, e tra la sorella di Cleostrato e il giovane da lei amato – giovane che si identifica, si noti bene, con lo sposo che la sua famiglia le destina: si tratta del figlio di primo letto della moglie dello zio buono Cherestrato (vv. 134-5), che in quanto tale è anche stato σύντροφος della ragazza (v. 263)⁴¹. Co-

⁴¹ Anche nel *Dyskolos* la trama familiare include Gorgia, figlio di primo letto della moglie di Cnemone, le cui nozze alla fine della vicenda istituiscono un parallelo a quelle tra il giovane innamorato Sostrato e la figlia di Cnemone; per un'interpretazione di simili duplicazioni del legame amoroso vd. LAPE 2004, 134-6.

(τὸ λοιπόν), una vita benedetta da affetti privati e stima pubblica. L'azione è innescata appunto, più che dalla perdita della condizione precedente, dalla perdita di questa progettualità, dovuta al caso che ha fatto (almeno in apparenza) morire Cleostrato nonostante i suoi considerevoli successi militari (vv. 4-5; 23 ss.). L'azione umana può solo aggravare l'ostacolo metafisico: è ciò che succede quando Smicrine, il vecchio zio di Cleostrato, si oppone per avidità ai pregressi accordi matrimoniali (vv. 158-9; 181-6). Questa articolazione della vicenda istituisce dunque una dialettica in cui il polo positivo è occupato non da un singolo ma dal gruppo-famiglia (dove in Aristofane c'era invece l'individuo idiosincratico: si pensi alla *mania* di Trigeo e al tentativo delle sue stesse figlie di distoglierlo dal progetto, *Pax* 114 ss.), mentre il polo negativo viene ricondotto all'azione congiunta della *Tychē* e di uomini affetti da vizio morale.

Il successo verso cui tende la trama dell'*Aspis* consiste dunque nel ricondurre lo stato turbato delle cose a un ordine precedente, che era oggetto di assenso immune da contestazione e che era stato modificato solo per effetto di fattori casuali o contingenti. In questo contesto il *gamos*, lungi dal rappresentare come in Aristofane il segno di un trionfo che si realizza in un generale rinnovamento dei rapporti di forza, costituisce 1. il punto di partenza (in quanto progetto pregresso), 2. l'oggetto del desiderio e del rimpianto (a seguito della perdita) e 3. l'obiettivo che viene realizzato nel lieto fine.

3. *I connotati ideologici del gamos*

Benché azione privata, squisitamente destinata a realizzarsi in una sfera di equilibri familiari o interpersonali, il *gamos* della *nea* rivela proprio in questo la sua tendenza ideologica⁴³: le nozze del personaggio innamorato, infatti, anche se si presentano

⁴³ Per una visione d'insieme sull'analisi critico-letteraria dell'ideologia mi sembra indispensabile rimandare a EAGLETON [1976] 1978 e JAMESON 1981. Le applicazioni di questa prospettiva alla letteratura greca arcaica e classica sono discusse in ROSE 1995, 1-42.

come appagamento di un'esigenza di affermazione personale e idiosincratice, si configurano piuttosto come celebrazione di una continuità sociale che, in barba alle apparenze, travalica le decisioni dell'individuo. È precisamente questo lo snodo simbolico che permette di intuire la portata ideologica della commedia nuova come forma letteraria⁴⁴. La rappresentazione del *gamos* dei personaggi è realistica, vale a dire conforme alla pratica del matrimonio nella realtà primaria. In quanto tale, il *gamos* sembrerebbe configurarsi come una mera derivazione mimetica dal mondo 'reale'; ma a rivelare la dimensione antinaturalistica e tendenziosa di questa rappresentazione è la funzione drammatica e simbolica che il matrimonio svolge nel codice del genere letterario, dove costituisce l'obiettivo unico e indefettibile di tutti gli sforzi che danno corpo alla vicenda. Nel *gamos* comico della *nea* si trovano dunque a coincidere l'aspetto descrittivo (esplicito) e l'aspetto prescrittivo (implicito) della rappresentazione. Quest'ultimo si correla infatti strutturalmente alla sua desiderabilità drammatica. Pertanto il *gamos* comico della *nea*, lungi dal configurarsi come rispecchiamento neutro della realtà primaria, contribuisce al contrario a costruire quella realtà sul piano della condivisione culturale⁴⁵, in quanto presenta l'esperienza dell'u-

⁴⁴ Per un'analisi complessiva dell'ideologia della commedia nuova è opportuno rimandare a una linea di ricerca che parte da KONSTAN 1995 e comprende ROSIVACH 1998; LAPE 2001; LAPE, MORENO 2014. È molto marcato, a mio avviso, che in precedenza lo studio degli atteggiamenti emozionali e dei sentimenti prescindesse in genere da considerazioni di analisi dell'ideologia. Prima di Konstan era normale, insomma, impostare il problema delle relazioni affettive e matrimoniali nella *nea* con l'obiettivo di determinare quali fossero gli atteggiamenti e i sentimenti del pubblico ateniese, di cui la trama delle commedie rispecchierebbe la fisionomia. P.G.McC. BROWN 1993, 202 ad esempio suggerisce, pur tra mille cautele, che «a social framework did exist within which it is not absurd to believe that something like the love-plots of New Comedy (those, that is, which concern love for a citizen girl) could find a place». In mancanza di evidenza individuale diretta, tuttavia, la questione così impostata (cioè scrutando i testi letterari per capire le pratiche sociali) si rivela non cogente: nessuno può negare «the possibility of links between love and marriage in ancient Athens» (ivi, 204), ma è immetodico considerare questa ipotesi provata dalle trame di Menandro, dove la rappresentazione dei sentimenti e dei moventi dei personaggi obbedisce a logiche del tutto immanenti al piano della significazione letteraria.

⁴⁵ Questo è un caso che rivela la convergenza dei codici letterari con le strutture del mito: sul piano funzionale, la forma stereotipica che definisce il genere letterario

nione familiare come un obiettivo esistenziale, e lo ribadisce con un'insistenza tale da farne un obiettivo *necessario*. È qui che appare fino a che punto il *gamos* sia la cristallizzazione di un ideologema. Ne dà prova il suo carattere ubiquitario in commedia⁴⁶, ma tutt'altro che assiomatico in altri contesti discorsivi: nel mondo antico forme di pensiero filosofico o religioso hanno proposto alternative al *gamos* come forma ideale di vita⁴⁷. Anche per il nascente pensiero cristiano, il *gamos* non è un ideale, ma un male necessario⁴⁸. L'ideologia della commedia nuova (che si perpetua con piccoli aggiustamenti fino alla *rom com* dei giorni nostri) sottolinea invece come tutti i giovani non abbiano altra scelta che considerare il *gamos* come il proprio obiettivo esistenziale. In tal modo è la stessa struttura della forma letteraria a promuovere e

non è infatti diversa dalle strutture ricorrenti del racconto mitico, nella misura in cui a entrambe pertiene il compito di familiarizzare i soggetti sociali con i percorsi che li attendono all'interno di un determinato sistema culturale. Il 'programma di azione' burkertiano (BURKERT [1979] 1987, 26-31) va dunque considerato un modello applicabile per analogia alla pragmatica delle forme letterarie, e ai loro effetti nella costruzione e nella conservazione dei modelli culturali.

⁴⁶ E non solo: i temi principali della *nea* sono chiaramente già presenti nel repertorio tragico dell'ultimo Euripide, che notoriamente adotta il *gamos* come dispositivo di risoluzione drammatica in tragedie d'intrigo come *Elena* (del 412) e *Oreste* (del 408) – in quest'ultimo caso addirittura un doppio matrimonio, come di norma poi in Menandro.

⁴⁷ La posizione che Platone fa esprimere a Socrate nel *Simposio* e nel *Fedro* contro l'amore fisico è un precedente di immenso rilievo. Nonostante il carattere frammentario e problematico dell'evidenza documentaria, è possibile attribuire anche a Epicuro una posizione fondamentalmente avversa al matrimonio (BRENNAN 1996, 348 ss.) – un orientamento che persiste sino a Lucrezio, debitore del trattato epicureo sull'amore (R.D. BROWN 1987, 112-5). Per una raccolta di *topoi* misogini e antimatrimoniali dall'epoca ellenistica al medioevo vd. SMITH 2005. All'inquadramento teorico del problema contribuisce l'argomentazione filosofico-politica di CHAMBERS 2017.

⁴⁸ Nelle raccomandazioni paoline sul matrimonio (*I lettera ai Corinzi*, cap. 7) emerge una relativa svalutazione di quell'istituto, cui viene chiaramente preferita la purezza del celibato. Naturalmente il matrimonio, quantunque male necessario, viene risolutamente difeso da Paolo anche nei suoi aspetti corporei contro una tendenza al radicalismo ascetico presente tra l'altro nella comunità cristiana di Corinto. La posizione di Paolo è appunto al crocevia tra un retaggio ascetico ellenistico e la successiva idealizzazione cristiana della purezza sessuale. La genealogia filosofica e culturale *I Cor 7* è oggetto di approfondita disamina in DEMING 2004, che libera la posizione paolina da alcuni aspetti della sua ricezione vulgata radicandone i tratti in una più antica tradizione filosofica e nello specifico contesto della comunità di Corinto.

avallare l'idea che la felicità del singolo *non possa che coincidere* con la garanzia di continuità del gruppo sociale⁴⁹.

Questa continuità viene pensata come assoluta, e svincolata da specifiche azioni politiche. In questo emerge appunto la natura 'ellittica' della visione politica della *nea*⁵⁰: il *gamos* è infatti il luogo dove viene socialmente riconosciuto e culturalmente definito quell'evento fisiologico che è l'accoppiamento. Il radicamento di un valore emozionale e culturale nella fisiologia ha un'immensa portata ideologica. Si pensi solo, per contrasto, al fatto che, mentre tutti i valori dei protagonisti dell'*archaia* sono orientati verso obiettivi rispetto a cui è possibile un dibattito (Diecepoli vuole la pace, Lamaco vuole la guerra; gli Ateniesi sono *polypragmones*, Pisetero è alla ricerca di un luogo *apragmōn*; ecc.), rispetto al *gamos* non è possibile nessun dibattito, perché non è nemmeno *pensabile* un'opzione alternativa. La fisiologia del desiderio sessuale naturalizza il *gamos* come qualcosa di prepolitico. Ma il fatto stesso di porlo in questo modo è politico, cioè, più precisamente, *antipolitico*. Esattamente come il «fighting for the children» di cui parla il teorico queer Lee Edelman (2004), il *gamos* viene sottratto al dibattito sui valori in quanto naturalizzato dall'evidenza della fisiologia.

Focalizzando l'attenzione sullo spazio privato, ma pensando a questo spazio come a un luogo di tutela di un intero tessuto sociale e culturale, la *nea* riesce così ad avallare implicitamente l'assetto politico del primo ellenismo, in senso municipale e statutale⁵¹, dandolo per scontato come orizzonte non plastico, e naturalizzando come bene assiomatico la norma culturale – con un'operazione a tal punto vantaggiosa sul piano socio-politico da venir riproposta fino ai giorni nostri. Questa mia lettura delle

⁴⁹ Questo contenuto ideologico rappresenta una componente fondamentale di quello che Lee Edelman definisce «reproductive futurism» (2004, 2): l'investimento, obbligatorio in quanto naturalizzato, nella perpetuazione indefinita e inalterata della società, con le sue norme e le sue convenzioni, attraverso la riproduzione biologica.

⁵⁰ Nonostante le occasionali divergenze, aderisco qui all'idea, articolata da LAPE 2004, 17-9, che i silenzi della *nea* siano particolarmente eloquenti nel rivelare indiziariamente l'«ideological work of comedy» (ivi, 18).

⁵¹ Cfr. p. es. KONSTAN 1995, 105-6, 116-9, 167-8.

valenze ideologiche del *gamos* nella *nea* si differenzia, in quanto universalistica e non riferita allo specifico contesto attico, da quella proposta da Susan Lape in una bella monografia sul significato politico della commedia menandrea nel quadro dell'Atene ellenistica (LAPE 2004). La tesi di Lape è che lo sviluppo della trama amorosa, che può considerarsi a tutti gli effetti l'atto di nascita di un genere tuttora praticato come la *romantic comedy*, si radichi nell'esigenza tutta ateniese di promuovere e conservare il sistema dei valori della *polis* democratica, che il declino militare ateniese nel quadro dell'espansione imperiale macedone aveva reso largamente inattuali. La commedia di Menandro agirebbe quindi promuovendo modelli di comportamento e valori che partono dall'esigenza di proteggere l'identità ateniese e mantenerne la continuità con il passato: le trame matrimoniali di queste commedie naturalizzano scelte sociali e comportamenti che fanno leva sul carattere assoluto della norma attica, in particolare di quella volta a regolare la riproduzione del tessuto sociale, disciplinando il matrimonio e la generazione di prole legittima⁵².

L'analisi di Lape è acuta e accorta sul piano del metodo, in apprezzabile equilibrio fra teoria culturale e neostoricismo⁵³. È a questo equilibrio che si deve, ad esempio, la condivisibile enfasi posta sulla dimensione politica del discorso menandro – benché dal mio punto di vista questa dimensione emerga più dalla tendenza implicita nei sistemi di valori propagandati che dagli occasionali «reactions to and commentaries on immediate political

⁵² «In Menander's comedy, the devices of literary naturalism operate to naturalize (*i.e.*, to make essential and impervious to change) the correlation between sexual and political reproduction enshrined in Athenian law» (LAPE 2004, 17).

⁵³ La studiosa, peraltro, non aderisce a una visione ingenua dello storicismo, che legge l'opera d'arte come documento diretto e strumento di un'istanza contestuale; in modo più consapevole, Lape qualifica l'azione culturale della commedia menandrea come un processo di negoziazione, dove elementi di promozione conservatrice dei valori dominanti si intrecciano con fattori di resistenza a quegli stessi valori (LAPE 2004, 39). In tal modo, le è possibile rendere conto di quelle che, in base alla sua tesi di fondo, sarebbero chiare incongruenze, ad esempio l'impossibilità di istituire un nitido fronte di contrapposizione tra i 'buoni', rappresentanti organici e a pieno titolo della *polis* democratica, e gli 'altri' – schiavi, stranieri, mercenari legati a vario titolo agli ordinamenti oligarchici o autocratici del Mediterraneo ellenistico.

events» (Lape 2004, 10). Analogamente, mi sembra convincente l'idea che si debba considerare prioritariamente il ruolo della commedia «as a producer rather than as a product of ideology» (ivi, 11)⁵⁴. In questo caso, peraltro, il discorso di Lape è sì valido, ma non in modo specifico per la commedia menandrea: tutte le produzioni dell'immaginario, soprattutto quelle destinate alla fruizione estetica collettiva, sono luoghi privilegiati di cristallizzazione e di promozione di contenuti ideologici. La dimensione tradizionale e una certa inerzia delle forme fanno sì che questi contenuti ideologici siano solo in parte riferibili a un contesto specifico: in gran parte essi riflettono forme di ordine culturale di lunga durata, come ad esempio l'assetto patriarcale delle categorie di genere.

A partire da queste premesse, è inevitabile scorgere nell'idea di fondo del saggio di Lape alcuni problemi, che permettono di accettarla solo con una serie di precisazioni. Il limite principale del ragionamento di Lape consiste a mio giudizio nel ritenere l'ideologia menandrea funzione esclusiva dello specifico contesto storico-culturale ateniese, e ricondurre i tratti propri di quei testi alla sola fruizione locale («Menander's comedy stages the national culture of Athens's democracy or, more simply put, democratic culture»: Lape 2004, 15; vd. anche p. 19). Già nel V secolo il teatro tragico ateniese era stato esportato in un ambito ellenofono molto più ampio dell'Attica⁵⁵, e nel IV secolo il modello attico

⁵⁴ In questo Lape 2004 si contrappone alle ricerche di David Konstan (1995) e Vincent Rosivach (1998) sull'ideologia della commedia nuova, secondo cui lo sforzo dell'esigenza di ricomporre a livello testuale contenuti ideologici si lascia cogliere prioritariamente nelle incongruenze di trama e costruzione del personaggio. Altrove (p. 17 n. 51) Lape evoca la tesi di Hall 1997 sulla tragedia come strumento di definizione di identità civica per sostenere che un analogo discorso vale anche per la commedia di Menandro. Sono tendenzialmente d'accordo, anche se ancora una volta ritengo che questo discorso di costruzione di percorsi di azione culturale non vada legato a forme specifiche ma costituisca una proprietà generale dell'immaginario culturale. Per questo motivo la tesi di Hall e quella di Lape dovrebbero affiancarsi alla teoria burkertiana del mito come «program of action» (citata *supra*, n. 11), insieme alla quale disegnano un percorso più articolato delle funzioni sociali dell'immaginario culturale.

⁵⁵ La prova storica più celebre in proposito è l'aneddoto relativo al trattamento dei prigionieri ateniesi a Siracusa nel 413, privilegiati se capaci di insegnare ai loro nemici brani di poesia euripidea (cfr. Arist. *Rhet.* 1384b15 e Σ1384b16; Plut. *Nic.* 29 = Eur.

della forma tragica e comica diviene il canone del repertorio teatrale in uno spazio mediterraneo di ampiezza senza precedenti⁵⁶. Questa premessa non trascurabile, che per ovvie ragioni Lape è indotta a ridimensionare fortemente, permette di leggere la rappresentazione dell'Atene democratica non tanto come una concreta proposta di azione civica locale, quanto come una sorta di versione depurata e idealizzata dell'identità ateniese da custodire e valorizzare in astratto. In quanto tale, essa risulta infatti idonea sia in una prospettiva specificamente attica, sia come tramite ideologico verso contesti più ampi⁵⁷. I tratti che Lape riconosce nella rappresentazione dell'identità civica ateniese, e la tendenza della trama menandrea a ricomporre le tensioni sociali intrinseche a quel sistema offrono della *polis* ateniese un'immagine conciliata e conciliante, in una forma che si rivela ottimale tanto per gli scopi di autorappresentazione interna alla *polis* quanto per l'esportazione.

Una prova di quanto l'interpretazione di Lape possa risultare forzata in senso particolaristico è offerta dall'analisi di cui è oggetto il trattamento menandreo dell'ipogamia femminile:

TrGF T 96, 189a). Ma non è più possibile misconoscere la portata della diffusione dei modelli drammatici ateniesi nel Mediterraneo dopo la pubblicazione di CSAPO, WILSON 2020. Sulla diffusione della cultura teatrale ateniese oltre i confini dell'Attica vd. anche BOSHER 2012 e gli studi raccolti in CSAPO, MILLER 2007.

⁵⁶ Una prospettiva d'insieme in CSAPO *et al.* 2014.

⁵⁷ WILES 1991, xii sottolinea la tensione tra la dimensione locale dei modelli culturali e la natura ormai sovranazionale della scena politica: «it was a time when people were struggling to reconcile local democratic ideals with the awareness that they lived perforce in a cosmopolitan world in which national boundaries were disintegrating». Questa tensione è comprensibilmente inscritta anche nell'orizzonte della pratica teatrale: «The development of New Comedy as a form reflects this deep-rooted tension between the polis and the wider world. Though a performance was still part of a festival which affirmed the corporate identity of the polis, the actors were cosmopolitan individuals with a unique freedom to travel from city to city. The play was no longer anchored in the dancing of young citizens before their elders, and could be carried with the greatest ease to any city in the Greek world. The content and external form of the play are indissoluble, and expressive of the same tension: are the plays, like the characters within the plays, Athenian or merely Greek?» (ivi, 29). Dalla mia argomentazione si sarà intuita la mia risposta a questa domanda: i personaggi della commedia nuova sono portatori di un'identità locale idealizzata, che viene inscritta nel repertorio letterario e culturale come auspicabile prototipo di un modello identitario universale.

nel marito dominato da una moglie economicamente più forte Lape vede un segnale del pericolo della perdita di «democratic freedom» (2004, 30), in un quadro coerente con la sua interpretazione di altri elementi del codice drammatico. Purtroppo questa lettura è metodologicamente insidiosa, perché ipotizza un significato altamente specifico per un segno che non è tale: la demonizzazione del femminile dominante è infatti tratto universalmente condiviso, nei contesti più diversi, dalle culture patriarcali, e si lega ai pericoli di un'infrazione categoriale che va ben al di là della semplice identità democratica⁵⁸. Lo dimostra il fatto che, anche in contesto ateniese, questa caratterizzazione non è specificamente menandrea: al fr. 802 K.-A. citato da Lape (2004, 29: Ὅταν πένης ὦν καὶ γαμεῖν τις ἐλόμενος | τὰ μετὰ γυναικὸς ἐπιδέχεται χρήματα, | αὐτὸν δίδωσιν, οὐκ ἐκείνην λαμβάνει, «Se un povero vuole sposarsi e riceve insieme moglie e ricchezze, non è lui che prende moglie, è lui che dà se stesso») fa riscontro infatti già in Euripide un rimprovero che Elettra rivolge al cadavere di Egisto, e che si colloca precisamente nella stessa prospettiva: πᾶσιν δ' ἐν Ἀργείοισιν ἤκουες τάδε· | Ὁ τῆς γυναικὸς, οὐχὶ τάνδρὸς ἢ γυνή, «Tutti in Argo dicevano di te: "È lui lo sposo di sua moglie, non lei di lui"» (Eur. *El.* 930-1). Il rimprovero consiste nel censurare un rovesciamento delle gerarchie dei generi che si correla al vizio morale e alla colpa che Egisto condivide con Clitennestra: un caso molto trasparente di demonizzazione culturale, dove la rappresentazione di un disordine specifico (l'omicidio) viene vista come conseguenza di un disordine sistemico (l'inversione gerarchica dei rapporti uomo/donna). La critica euripidea al matrimonio squilibrato in favore della donna è ancora più esplicita in un frammento dalla *Melanie* (*TrGF* 502), che non a caso deve al suo tono sentenzioso l'inclusione nel florilegio di Stobeo (4.22.94). Qui la ricchezza è assimilata al rango come parametro da cui dipende il rapporto di

⁵⁸ Le valenze ideologiche della rappresentazione demonizzata del femminile dominante sono esplorate in modo sistematico e metodologicamente esemplare da DIJKSTRA 1986; per un'applicazione dello stesso strumentario al repertorio mitologico greco vd. GRILLI 2012, in particolare 99 ss.

potere tra i coniugi, e la regola culturale dell'ipogamia maschile viene affermata come un dato evidente, con un preciso riferimento all'*eleutheria* dell'uomo:

ὄσοι γαμοῦσι δ' ἢ γένει κρείσσους γάμους
ἢ πολλὰ χρήματ', οὐκ ἐπίστανται γαμείν·
τὰ τῆς γυναικὸς γὰρ κρατοῦντ' ἐν δώμασιν
δουλοῖ τὸν ἄνδρα, κούκέτ' ἔστ' ἐλεύθερος.
πλουῦτος δ' ἐπακτὸς ἐκ γυναικείων γάμων
ἀνόνητος· αἱ γὰρ διαλύσεις <οὐ> ῥάδιαι.

Chi sposa una donna di stirpe più illustre, o più ricca, lo fa senza giudizio: una moglie che in casa è in posizione dominante rende il marito schiavo, e non più libero. La ricchezza portata dalla moglie è inutile; anche divorziare non è facile.

È possibile che la regola dell'ipogamia maschile – universale nelle culture patriarcali – fosse già in Euripide ricodificata in un orizzonte democratico, con il riferimento all'autodeterminazione del *politēs*; ma è chiaro che in tutti questi luoghi viene adattato al codice teatrale un dato culturale non specifico: già Teognide 182-91 mette in guardia (con intenti dunque tutt'altro che democratici!) contro i matrimoni interclassisti motivati dall'interesse economico. In quel caso l'ideale aristocratico non demonizza tanto la perdita di libertà, quanto la perdita di purezza della stirpe. Ma è evidente che la pratica di unioni tra coniugi di diverse condizioni è precedente all'epoca ellenistica, come lo è la demonizzazione del femminile dominante. La stessa commedia attica non aspetta certo Menandro per proporre la sua rappresentazione problematica dell'ipogamia femminile: penso alla moglie di Strepsiade nelle *Nuvole*, la cui superiorità sociale (vv. 46 ss.) è ampiamente sottolineata nel testo (vv. 60 ss., in particolare 69-70) come causa indiretta delle difficoltà economiche del marito.

Di conseguenza, mi sembra riduttivo spiegare, come fa Lape, la rappresentazione della moglie ricca e molesta come *caveat* di fronte ai rischi corsi dal cittadino democratico: si tratta dell'ennesimo adattamento di un incrollabile presupposto patriarcale, che preesiste a Menandro e prosegue senza interruzione nelle culture

successive. L'altro frammento menandro che Lape cita in proposito (fr. 236.6-8 K.-A., dal *Misogynēs*)⁵⁹ va dunque inquadrato in una linea ininterrotta dalla cultura più antica alla commedia successiva, una linea che nella *nea* si manifesta anche in forme di sarcasmo senza alcuna attinenza con la libertà del cittadino (cfr. ad es. Filippide, fr. 29 K.-A.: Αἰσχρὰν γυναικ' ἔγημας, ἀλλὰ πλουσίαν. | κάθειδ' ἀηδῶς ἠδέως μασώμενος, «Hai sposato una donna brutta ma ricca: piacere a tavola, dispiacere a letto»). Nel fr. 236 K.-A. di Menandro, pertanto, le critiche di cui è oggetto la γυνή πολυτελής (la «moglie ricca») non vanno intese tanto come indizio di un'ideologia specificamente democratica⁶⁰, ma come adattamento di un contenuto largamente metastorico, destinato non a caso a perpetuarsi nella tradizione comica nello stereotipo della *uxor dotata*. Questo elemento ci è noto soprattutto dal teatro latino, dove appare uno sviluppo in parte derivato dal repertorio della *nea* (non solo menandro, quindi), in parte legato alla tradizione italica⁶¹. Anche in quel caso, la demonizzazione della donna in posizione dominante non mira tanto alla conservazione di una specifica identità politica, quanto a richiamare le prerogative categoriali legate alla condizione del maschio adulto come membro a pieno titolo di un sistema sociale *comunque organizzato*.

La prova più forte del carattere in prevalenza universalistico e non municipale del modello menandro, comunque, si ricava a mio giudizio soprattutto dalla sua straordinaria adattabilità a qualunque contesto politico e sociale – nei secoli dell'ellenismo

⁵⁹ Ecco il testo: γυνή πολυτελής ἐστ' ὀχληρόν, οὐδ' ἔα | ζῆν τὸν λαβόνθ' ὡς βούλετ' ἀλλ' ἔνεστί τι | ἀγαθὸν ἀπ' αὐτῆς, παῖδες. Il frammento è citato da Clemente Alessandrino (*Strom.* 2.140.1) in un contesto di apprezzamento del matrimonio; anche il frammento menandro, nei versi omessi dalla citazione di Lape, elenca soprattutto i vantaggi della vita coniugale.

⁶⁰ Questo è un limite della prospettiva di LAPE 2004, che è indotta a risolvere la polarità buono/cattivo nella polarità democratico/oligarchico. Ma che lo Smicrine dell'*Aspis* sia 'oligarchico' in quanto avaro resta a mio giudizio tutto da dimostrare (pace LAPE 2004, 31).

⁶¹ Un caso drammaticamente molto cospicuo di *uxor dotata* si trova ad esempio nei *Menaechmi* plautini, per i quali è stata posta in dubbio la stessa esistenza di un modello greco (STÄRK 1989; favorevole a una convergenza di elementi greci e italici LOWE 2019, che riconsidera i termini della questione a pp. 214-5).

come a Roma, nel Rinascimento europeo come nel mondo globalizzato del capitalismo odierno⁶². Un ottimo parallelo storico è fornito dalla stilizzazione letteraria dell'*American dream*, che ha avuto una valenza propagandistica nei confronti tanto di un destinatario interno, come rassicurazione e conferma di una felicità conquistata, quanto di un fruitore globale, che trova in quella narrazione un modello da seguire e la promessa di un avvenire migliore alla portata dell'uomo qualunque⁶³.

La migliore conferma del moralismo versatile e universalistico dei modelli culturali della commedia nuova è fornita ancora una volta dal contrasto con l'*archaia*, che esprime in teoria gli ideali della stessa comunità civica, ma lo fa rivolgendo l'attenzione più alle prospettive del singolo cittadino che a quelle di un intero tessuto sociale: mentre in Aristofane (in tutte le commedie di tipo 'eroico', dagli *Acarnesi* al *Pluto*) il successo comico 'ripara' le frustrazioni inizialmente patite dal protagonista, nella *nea* la riparazione riguarda per lo più *vulnera* di tipo culturale: al posto dell'individuo leso nelle sue aspirazioni pulsionali, la riparazione della *nea* riguarda i danni subiti dalla norma sociale, che si rivela pertanto come la vera protagonista assiologica della commedia nuova come genere. Un esempio tipico di questa 'riparazione' si ha nella *Samia*, il cui lieto fine consiste nel rivelare che ciò che era stato avviato come atto anticulturale – lo stupro e la procreazione illegittima – non era altro che la 'prolessi' di un atto culturale – il matrimonio pattuito dai genitori che viene

⁶² «Menander's family romances [...] make the democratic cultural order seem natural and thus the only one imaginable in spite of the manifold conditions challenging its dominance»: questa frase di Lape (2004, 11) è convincente, ma per motivi che hanno ben poco a che vedere con lo specifico democratico della società ateniese. Essa risulterebbe ad esempio ugualmente valida se intesa in senso generale: la trama romantica di tipo familiare naturalizza l'ordine culturale *comunque organizzato*. Lo stesso vale per l'affermazione seguente: «In the case of Menander's plays of citizen marriage, what seems to be destined are precisely the familial and romantic arrangements necessary to reproduce the democratic state» (ivi, 17), affermazione che mantiene la sua validità anche se al posto dello stato democratico si immagina un qualsiasi modello di ordine sociale.

⁶³ Una ricognizione storico-culturale del problema in SAMUEL 2012. Una lettura approfondita delle implicazioni ideologiche dell'*American dream* sulla cultura americana in WINN 2007. KASIYARNO 2014 esplora invece l'impatto dei modelli egemonici veicolati dal cinema americano in un contesto di fruizione globale.

purificato dal riconoscimento e perfezionato dalla nascita di un figlio in ultima analisi *gnēsios*⁶⁴. È chiaro quindi che mentre il destinatario implicito dell'*archaia* è spinto a sostenere le rivendicazioni anarchiche ed esorbitanti dell'individuo, nella *nea* esso si colloca insensibilmente, e pertanto molto più saldamente, dalla parte della norma sociale.

Inutile sottolineare l'antipodica portata ideologica di questa differenza: quello che viene presentato come un piano impersonale di funzionalità antropologica corrisponde in realtà a una precisa presa di posizione politica, perché il futurismo riproduttivo, naturalizzato come ciò a cui non esiste un'alternativa, fornisce un alibi a posizioni spietatamente avverse all'individuo, come il 'tanto muoiono solo i vecchi' che ancor oggi è alla base delle peggiori scelte politiche in contesto pandemico. Nel quadro della visione del mondo comica, il futurismo riproduttivo del *gamos* si rivela come il perfetto complemento del grottesco bachtiniano, con la sua enfasi sulla continuità collettiva della vita a scapito dell'egocentrismo irriducibile delle pulsioni individuali. Curiosamente, la coincidenza di alcuni significanti ha impedito alla maggioranza degli studi su Aristofane e Bachtin di cogliere l'opposizione polare che sussiste tra l'eroismo comico aristofaneo e la nozione bachtiniana di grottesco⁶⁵. In realtà, la tendenza ideologica del grottesco bachtiniano, e del regime carnevalesco in cui essa si esplica, è tutt'altro che rivoluzionaria, con buona pace di molti studiosi di Aristofane⁶⁶; quella tendenza risulta invece in

⁶⁴ Questo aspetto della trama è chiaramente un *topos* del genere: in Menandro esso ricompare ad es. negli *Epitrepontes*, o nel *Plokion*, ripreso nel *Plocium* di Cecilio Stazio (cfr. Gellio, *NA* 2.23); ma anche nel *Truculentus* di Plauto, dove peraltro è limitato alla vicenda secondaria dell'*adulescens* Diniarco. In questo caso mi sembra da condividere la posizione di LAPE 2004 (in particolare 6-8, 13-6, 68-72), che interpreta l'insistenza menandrea sulla nascita legittima dei figli come un segnale di ideologia riproduttiva del corpo sociale.

⁶⁵ I riferimenti nel saggio introduttivo, *supra*, pp. 27-8 n. 42.

⁶⁶ CARRIÈRE 1979; EDWARDS 1993; VON MÖLLENDORFF 1995; PLATTER 2007 concordano appunto nel ritenere il *corpus* aristofaneo un esempio senza residui di grottesco bachtiniano, ma questa visione è respinta con ottimi argomenti da DELL'AVERSANO 2016, che esplicita analiticamente le differenze, sia formali che ideologiche, che *oppongono* il comico aristofaneo al grottesco bachtiniano.

paradossale sintonia con il dimesso conservatorismo della *nea*, e con la sua subdola equiparazione degli interessi individuali al vantaggio del gruppo sociale.

I continui richiami universalistici alla natura umana, la progressiva inclusione di elementi sentenziosi⁶⁷, nonché il ruolo primario attribuito alla *Tychē* nelle vicende del mondo, vanno intesi appunto come un indizio dell'elisione subita dall'azione politica individuale a vantaggio di una superiore funzionalità antropologica – una trasformazione che è tanto più violentemente politica in quanto *e silentio* sottratta al dibattito⁶⁸. Proprio l'espansione del ruolo della *Tychē* nella commedia ellenistica⁶⁹ può essere letta come un indizio pregnante nella nostra prospettiva: nell'*archaia* infatti la causa dei mali è sempre umana, e permette quindi l'emergere di un conflitto tra le forze positive incarnate dal protagonista (con i suoi alleati) e quelle di rivali da contenere o da punire. Questo è un dato che più di altri illumina la connessione inscindibile di forma e contenuto, del fatto artistico con il contesto storico e culturale. In Aristofane, infatti, la dimensione umana e 'personale' del polo negativo è funzionale all'impianto drammaturgico: la sua struttura di base presuppone l'idea che la forma complessiva del mondo, che dipende dall'azione di uomini più che da fattori metafisici, possa essere modificata da un'azione saliente intrapresa da un soggetto umano a correzione dell'azione negativa di altri soggetti umani (singoli o collettivi). È questo elemento a permettere alla figura del protagonista di assumere consistenza eroica per effetto della semplice contrapposizione dialettica. Che si tratti di un nemico collettivo, come negli *Acarnesi*, o individuale, come nei *Cavalieri*, il punto è che il per-

⁶⁷ Anche questa una caratteristica che avvicina la commedia di Menandro più alla *lexis* euripidea che al modello di Aristofane. Per uno studio generale sulla retorica della *gnōmē* letteraria vd. TSAGALIS 2008, 9-62. Sulla componente paremiologica in Menandro vd. LEURINI 2019.

⁶⁸ La dimensione egemonica della rappresentazione degli stati d'ordine della commedia moralistica è sottolineata giustamente da MCCARTHY 2000, 14.

⁶⁹ WEBSTER 1960, 198-201 presenta una contestualizzazione filosofica di massima della visione della *Tychē* in Menandro; per uno studio sulla sua rilevanza drammaturgica vd. invece VOGT-SPIRA 1992.

sonaggio focale assurge a catalizzatore centripeto dell'adesione emotiva a partire dalla sua lotta contro un rivale a *lui omogeneo*, che viene colpito e sconfitto in modo da annullarne anche l'azione negativa sul mondo. Anche quando la responsabilità ultima è attribuita agli dei, come nel *Pluto*, dove è Zeus ad accecare Pluto «per invidia degli uomini» (v. 87: Ὁ Ζεὺς με ταῦτ' ἔδρασεν ἀνθρώποις φθονῶν, «E stato Zeus a ridurmi così, per invidia degli uomini»), è soprattutto sull'azione etica o non etica degli uomini che si concentra la vicenda (vv. 88 ss.; 386-8; 475; 750-9; 823 ss.), istituendo un conflitto tra giusti e ingiusti e attribuendo al protagonista il controllo sul nuovo assetto etico-economico del mondo. Del resto anche Zeus non è del tutto immune dalla sfida competitiva che l'eroe comico lancia ai suoi rivali, come ben mostra la trama degli *Uccelli*⁷⁰.

Questo tratto formale, come si vede, è in realtà il riflesso di fattori più ampi e complessi, che investono l'idea stessa di uomo e di azione umana nell'orizzonte democratico dell'Atene classica. In un sistema in cui il singolo cittadino può in linea di principio dire la sua e influenzare l'azione politica dello Stato, è comprensibile che la fantasia comica si proponga in primo luogo di sanare, di compensare le frustrazioni che quel sistema finisce comunque e inevitabilmente per ingenerare nei non pochi individui *de facto* esclusi dal potere⁷¹. Al contrario, nell'orizzonte ellenistico l'azione del singolo *civis*, benché formalmente sempre possibile in contesto locale, è ormai pressoché irrilevante sul piano politico. L'articolazione di personaggi dal forte profilo individualistico non corrisponde più all'effettiva possibilità di un'azione marcata nella realtà primaria, e lascia spazio a un protagonista cui

⁷⁰ La rivalità di Pisetero con Zeus si risolve poi, come si sa, in un'alleanza dove tutti hanno qualcosa da guadagnare (vv. 1591 ss.). Lungi dal presupporre una visione del mondo iconoclastica o blasfema, questo conflitto è conforme alle strutture di affermazione antiautoritaria che caratterizzano il genere comico. PADUANO 1973, in particolare, mostra la congruenza del percorso di Pisetero con lo schema freudiano di ribellione al padre cui MAURON 1964 riconduce l'intero impianto della commedia come genere (anche se Mauron si riferisce in sostanza alla linea che parte dalla *nea* e arriva alla commedia moderna).

⁷¹ Il problema è sollevato in DELL'AVERSANO 2016, 779 e n. 5, che richiama la critica di Amartya Sen alla nozione di diritto nelle società democratiche (SEN 1970).

si attaglia senz'altro la definizione che dà di sé Moschione nella *Samia*: τῶν πολλῶν τις ὢν, «uno dei tanti» (v. 11)⁷². In questo orizzonte il *villain* continua a essere utile sul piano drammaturgico, ma egli non ha più la negatività totalizzante del Paflagone o della fazione bellicista degli *Acarnesi*, concretizzata dapprima nei pritani dell'assemblea, poi nel Coro e infine nel generale Lamaco. La negatività di Smicrine nell'*Aspis* è indubbia, ma essa dipende da sue peculiarità individuali, dal suo 'carattere'. L'*ēthos* del personaggio non è più l'equivalente di una calamità naturale, come era in Aristofane, che allude a Cleone come a una tempesta mitologica (*Eq.* 511: καὶ γενναίως πρὸς τὸν Τυφῶ χωρεῖ καὶ τὴν ἐριώλην, «e avanza coraggioso contro Tifone e la bufera») o assimilando la sua voce a quella di un torrente impetuoso (*Ve.* 1034⁷³: φωνὴν δ' εἶχεν χαράδρας ὄλεθρον τετοκυίας, «aveva la voce di un torrente che semina rovina»); ora il 'cattivo' è solo un accidente nell'ordine del mondo, che di fatto è reso migliore o peggiore da cose che capitano per caso, ovvero per la concatenazione di fattori che sfuggono al controllo umano. Questa tendenza filosofica (cioè ideologica) è provata dal fatto che le altre commedie menandree, addirittura, tendono a istituire una contrapposizione non tanto tra buoni e cattivi, ma tra buoni e altri buoni. Pochissimi, tra i personaggi cui compete il ruolo drammatico dell'antagonista, sono davvero negativi sul piano morale: essi incarnano semplicemente valori e punti di vista poco propizi agli amori del giovane, ma non disprezzabili in assoluto⁷⁴. Talora è solo una questione di presentazione del personaggio a far sembrare cattive le sue motivazioni, che una volta spiegate

⁷² Sulle trasformazioni dell'eroe comico dalla commedia attica antica alla *nea* vd. PADUANO 1988, iii-xxviii, in particolare xvii-xxi; 2005, 221-4.

⁷³ La descrizione di Cleone in *Ve.* 1031-5 è ripresa, con piccole variazioni ma sempre in contesto parabolicò, nella commedia dell'anno successivo, *Pax* 754-8; sul problema vd. MASTROMARCO 1989; OLSON 1998, *ad Pac.* 751-60; TOTARO 1999, *ad loc.*; TELÒ 2010, 283 ss.; BILES, OLSON 2015, *ad Ve.* 1029-37.

⁷⁴ Questa caratteristica è conforme alla tendenza della forma comica all'«inclusione», già segnalata da FRYE 1957, 165. In questo caso mi sembra apprezzabile la proposta di ricondurre queste caratteristiche di organizzazione della trama all'esigenza di presentare una visione, se non conciliata, almeno conciliabile delle tensioni interne al corpo civico (LAPE 2004, 10 e 115 ss.).

risultano tutto sommato degne e non abusive. Si pensi a Cnemo-
ne nel *Dyskolos*: il personaggio riveste senz'altro il ruolo di forza
antagonistica negativa rispetto agli obiettivi della trama, ma
le sue motivazioni sono rispettabili, e vengono infatti enunciate
come tali (vv. 718 ss.), senza peraltro che questo comprometta la
negatività attanziale del ruolo (e infatti quel personaggio viene
poi messo alla berlina nella scena conclusiva, vv. 907 ss.).

In questo percorso di progressiva attenuazione delle respon-
sabilità umane si crea lo spazio della *Tychē*: quando il male del
mondo non riflette più una volontà, e dunque una colpa umana,
esso viene ricondotto a un difetto di informazione, o a una com-
binazione svantaggiosa degli eventi di cui *nessuno* è responsabile.
Non è un caso che la *Tychē* stessa si presenti come entità ancipite,
fattore tanto di complicazioni negative (quando allontana, separa
o crea equivoci) quanto di soluzioni positive (quando favorisce
coincidenze, riconoscimenti, e la conquista della felicità); e non
è un caso che il suo ruolo di arbitro ultimo dell'ordine del mon-
do converga marcatamente con la sua funzione metaletteraria di
arbitra della sintassi drammatica, come conferma ad esempio il
fatto che sia proprio la *Tychē* a recitare il prologo ritardato dell'*A-*
spis (vv. 97-148; la dea si presenta alla fine della *rhēsis*, vv. 146-8).

Al di là del suo indubbio interesse filosofico, questo discorso è
cruciale perché aiuta a chiarire, in modo congruente con la com-
plessità del problema, l'*opposta* valenza politica di *archaia* e *nea* in
quanto forme letterarie. L'opinione prevalente fa leva infatti sui
contenuti dichiarati per sostenere una tesi ovvia (almeno in ap-
parenza): che la commedia di Aristofane sia fortemente politica,
in quanto focalizzata su un orizzonte pubblico⁷⁵, mentre il mon-
do di Menandro sarebbe un mondo apolitico, fatto di relazioni
private che finisce per escludere o marginalizzare la dimensione
collettiva⁷⁶. Non c'è dubbio che, considerando politici solo gli ele-

⁷⁵ In questo senso, una comparazione classica fra la commedia aristofanea e quel-
la menandrea è in DOVER 1972, 222-4.

⁷⁶ Secondo l'influente interpretazione di ARNOTT 1981, 215, il pubblico di Menan-
dro «wanted to turn their backs on the recurring disasters of life – public disasters
[...] and the private disasters of death, disease and separation – and to be entertained

menti riferiti a realtà istituzionali e fatti pubblici in senso proprio, questa vulgata sia credibile. Essa però non tiene conto di alcuni dati cruciali: la politicità del testo aristofaneo si esprime primariamente attraverso una fortissima ipostatizzazione del personaggio *qua* individuo. La dimensione collettiva è solo un corollario dell'estensione generalizzata di privilegi acquisiti dal protagonista in quanto forza di affermazione dell'io⁷⁷. La politica di Aristofane, insomma, è un corollario dell'egocentrismo, a dispetto di tante dichiarazioni ufficiali enunciate negli stessi drammi.

Viceversa, il giudizio di apoliticità su Menandro è a sua volta frutto di un equivoco, che consiste nel non vedere come proprio l'assenza di referenti politici in senso stretto configuri *e silentio* la più eloquente delle prese di posizione politiche⁷⁸. Per Menandro, semplicemente, lo spazio dell'azione politica è stato sostituito dallo spazio dell'azione morale, e il progetto di vita associata che Aristofane collocava nelle strutture della *polis*, in Menandro si distribuisce sul piano di strutture sociali da un lato più circoscritte (la famiglia), dall'altro più universali (l'umanità). L'esaltazione del *gamos* dei giovani innamorati riguarda sì, dunque, un fatto privato – almeno a un primo livello; ma essa è parimenti un'affermazione di carattere politico, che vede l'azione sociale dell'individuo compiersi appieno solo nella realizzazione del suo progetto affettivo e familiare. Lo spazio dell'azione politica in questo orizzonte consiste nell'abbracciare la positività del tessuto sociale

instead by the consoling and idealised picture of stable, middle-class family life, where the problems of money and sexual desire, of misunderstandings and flawed relationships, were more limited in scale, always fathomable, and always resolved in the inevitable happy ending which celebrated and cemented family unity». Sulla stessa linea anche GOMME, SANDBACH 1973, 23-4. Anche la dimensione familiare dalla commedia menandrea è stata interpretata in questo senso (BARIGAZZI 1965, 18). Questa visione escapistica della commedia nuova è stata radicalmente ripensata negli ultimi decenni, anche se non sempre sfuggendo al presupposto che politica sia solo la dimensione pubblica e non quella privata. Molto più condivisibili in tal senso le prospettive di VON REDEN 1998 e LAPE 2004, che ricollegano le assiologie menandree ai modelli della filosofia politica ellenistica o agli ideali ormai inattuali della *polis* democratica.

⁷⁷ Ho approfondito il problema nel par. 2.2 di GRILLI 2021.

⁷⁸ Agli ottimi argomenti di LAPE 2004, 17-9 si può aggiungere il principio di pragmatica della comunicazione secondo cui l'assenza di segnali è di per sé un segnale (WATZLAWICK *et al.* [1967] 1971).

in quanto tale, e dare il proprio contributo facendo coincidere la realizzazione del sé con il futurismo riproduttivo da cui dipende la conservazione della società nel suo complesso⁷⁹.

Un elemento, a mio avviso, è particolarmente degno di attenzione: le strutture drammatiche di Menandro continuano, attraverso la commedia latina e le sue riprese moderne⁸⁰, a popolare il nostro immaginario ancora oggi, anche se in forme semplificate e degradate come quella della *romantic comedy* hollywoodiana. Segno che il modello della *nea* non ha mai smesso di essere funzionale a promuovere un discorso sorretto da un'ideologia tutto sommato non molto diversa: il solo spazio di autodeterminazione accessibile all'individuo è quello della sua realizzazione emozionale o affettiva, nelle forme (e solo nelle forme) che allineano gli obiettivi idiosincratici del singolo alle strategie di conservazione e mantenimento del tessuto sociale complessivo. Convinto di star realizzando il proprio *telos* ultimo, l'individuo borghese, dall'ellenismo al mondo contemporaneo, *esercita la sua scelta politica di astenersi dall'azione politica*: la sua capacità di azione si traduce nella capacità di provare alcune emozioni ben precise, e questo spiega il ruolo crescente che gli affetti prosociali rivestono nell'idea di determinazione identitaria propria delle culture borghesi.

Amore, affetti, sentimenti sono un orizzonte percepito soggettivamente come conquista ma – nel IV sec. a.C. come oggi – delinano di fatto lo spazio entro cui un sistema socio-politico irrigidito confina le potenzialità di azione dell'individuo. Ecco perché l'amore, in particolare l'amore eterosessuale corrisposto e avviato verso la stabilità matrimoniale, è diventato il valore fondante dell'identità nella cultura borghese⁸¹: dall'esclusività apicale di questo amore come valore identitario si misura il totalitarismo

⁷⁹ Per la nozione e la discussione degli impliciti politici del «reproductive futurism» vd. EDELMAN 2004, 1 ss.

⁸⁰ Naturalmente per commedia latina si intende Terenzio più che Plauto: come mostra JAMES 2020, in Plauto si assiste al tentativo sistematico di marginalizzare o depotenziare il *marriage plot*, che si risolve ancora una volta nella tensione tra elementi culturalmente e ideologicamente disomogenei.

⁸¹ Una decostruzione sistematica degli addentellati ideologici dell'amore romantico in BEN-ZE'EV, GOUSSINSKI 2008.

del sistema economico e socio-politico relativo, che ha a cuore la teleologia riproduttiva familiare come mezzo essenziale per la conservazione nel tempo dell'ordine sociale. Questa ideologia è alla base della norma sociale prevalente ancor oggi, che spaccia obiettivi esistenziali stereotipati come unica e naturale realizzazione di libertà individuale e fa della ricerca di autenticità idiosincratica un modello da proporre alle masse. Ma lo era già nel mondo ellenistico: superata ormai in modo definitivo la democrazia diretta della *polis*, all'individuo non resta che la libertà di realizzare, nella sua sfera privata, il solo obiettivo compatibile senza residui con le esigenze di conservazione del sistema (come recitava una vecchia pubblicità di un modello di auto particolarmente taylorizzato: «Potete averla di qualsiasi colore purché nera»). Di questi ideali, che con alti e bassi hanno attraversato la cultura occidentale e durano ancora oggi, Menandro è, se non certamente l'inventore, il primo significativo testimone letterario.

Nel passaggio dall'*archaia* alla *nea*, del resto, questo spostamento dal politico al privato (un privato che è in apparenza individuale ma in realtà conforme a un generico ordine antropologico) corrisponde alla trasformazione, graduale ma profonda, del destinatario implicito dei drammi comici ateniesi⁸². Al tempo

⁸² Destinatario implicito è usato qui come equivalente del 'lettore implicito' nella prospettiva del *reader-response criticism*; non si tratta dunque di una figura personale, ma di una struttura testuale, che viene presupposta dal e cifrata nel testo, e che dà luogo agli atti strutturati necessari per la sua decodifica (ISER [1976] 1978). Anche se il destinatario implicito è chiaramente distinto dal suo corrispettivo empirico, la sua articolazione nel testo riflette nondimeno la visione dell'autore, che ne modula i tratti in base alla sua anticipazione delle capacità di comprensione del suo uditorio. In tal senso la 'costruzione dell'uditorio' (PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA [1958] 1966) di Aristofane è radicalmente diversa da quella di Menandro, nonostante la relativa continuità del contesto teatrale. Peraltro gli studi menandrei si sono occupati soprattutto della ricostruzione storico-sociale del pubblico (ROSIVACH 2000), anche se talora con uno sforzo di rendere conto della dimensione estetica (CIESKO 2004 approfondisce ad es. le aspettative del pubblico, benché in una prospettiva solo in senso molto lato riconducibile all'estetica della ricezione). Talora, per giunta, la sociologia del pubblico derivata dall'analisi dei testi fa leva su principi ermeneutici elementari e piuttosto discutibili: P.G.McC. BROWN 1993, ad esempio, si chiede «how much of a barrier» creasse nel pubblico la percezione dei personaggi di Menandro come appartenenti a una ristretta élite socio-economica. L'assunto che la rappresentazione delle vicende di un'élite crei una barriera o una difficoltà di identificazione in un pubblico di ceto medio equivale più

di Menandro il pubblico presupposto dal dramma non è più lo specchio di una collettività municipale (ché tale era la *polis* ateniese, benché a capo di una vasta lega di tipo imperiale); la *nea* è ormai un prodotto di esportazione, rivolto a un pubblico compiutamente internazionale e panellenico⁸³. Sono ormai ben lontane le parole di Diceopoli negli *Acarnesi* (vv. 504-5: Ἀὐτοὶ γὰρ ἐσμὲν οὐπὶ Ἀθηναίῳ τ' ἀγών, | κοῦπω ξένοι πάρεισιν, «Siamo tra noi, questo è l'agone delle Lenee, gli stranieri non ci sono ancora»), in cui la sottolineatura di quello specifico contesto festivo evidenzia la dimensione comunitaria e municipale del dramma. In circa cento anni il destinatario implicito dei testi messi in scena nel teatro di Dioniso si è completamente trasformato: esso non è più l'Ateniese medio, ma l'uomo medio di un contesto ben più ampio, cittadino di un'*oikoumenē* in cui doveri etici verso la famiglia e la società hanno occupato il posto per molti versi vacante dell'azione civica e politica.

L'analisi dell'ideologia implicita nel *gamos* dell'*archaia* e della *nea* può finalmente convergere con la riflessione avviata sulle strutture temporali della commedia antica. Il dato fondamentale è l'*opposto* orientamento temporale presupposto dal *gamos* nei due modelli di commedia. Il *gamos* di Aristofane premia l'azione di un vecchio che raggiunge l'appagamento sessuale come sineddoche di un successo indifferenziato; esso ha quindi una dimensione tendenzialmente regressiva, perché assume i tratti di un ringiovanimento funzionale o simbolico che resta molto marcato anche in assenza di un ringiovanimento letterale⁸⁴. Il carattere antirealistico del *gamos* aristofaneo impedisce di riferirlo al coevo uso matrimoniale, in

o meno a postulare che i tabloid sulla vita dei reali abbiano il loro destinatario ideale nell'alta aristocrazia.

⁸³ Le informazioni in nostro possesso sull'esportazione di drammi attici fuori da Atene, verso la Grecia continentale e l'Occidente greco, sono scarse e di non semplice interpretazione. Sul problema vd. LE GUEN 1995; HANDLEY 1997; DEARDEN 1999 e 2012, nonché, soprattutto, i dati resi disponibili da CSAPO, WILSON 2020; la diffusione di testi ateniesi – anche comici – al di fuori di Atene è presupposta anche dalle tesi di TAPLIN 1993 e 2007.

⁸⁴ Questo aspetto è messo ben in evidenza da PADUANO 2007a. Sul ringiovanimento dell'eroe come *renversement*, FABBRO 2013a (sul Filocleone delle *Vespe*); un'interpretazione rituale in BOWIE 1987.

cui il marito era di norma più vecchio della moglie. Quella pratica sociale prevede uno sposo adulto, in genere intorno alla trentina, e una sposa adolescente o comunque più giovane, mentre l'eroe aristofaneo è ben oltre l'età del matrimonio (lo dimostra il fatto che egli è di solito già sposato e con figli adulti). Ma, soprattutto, la vecchiaia dell'eroe di Aristofane è in primo luogo un dato simbolico, non fisico o anagrafico. Nel suo caso, dunque, il *gamos* va inteso come un significante idoneo a segnalare la dimensione *trasgressiva* del suo appagamento e della sua realizzazione pulsionale. In altre parole, il *gamos* aristofaneo, sintesi della paradossale felicità del vecchio 'ringiovanito', è il segno del coronamento di un percorso di esplorazione dell'alternativo, che in termini freudiani si potrebbe largamente ricondurre a una forma di 'ritorno del represso'⁸⁵.

Se il *gamos* del vecchio in Aristofane è il segno di un'utopia antirealistica, il *gamos* del giovane nella commedia posteriore sancisce invece il trionfo della norma culturale. Il *gamos* di Menandro e della *nea* premia infatti il 'naturale' sviluppo di un giovane lungo i binari prescritti per lui dalla norma sociale. Se, in termini di *reader-response*, l'effetto estetico della commedia aristofanea è spingere a desiderare il rovesciamento dello *status quo* in nome delle esigenze incontenibili dell'individuo, quello della *nea* realizza il subdolo obiettivo di spingere a desiderare le forme stesse in cui si realizza la repressione del collettivo sull'individuale (questo, se si nota, è ciò che davvero realizza l'ideologia del grottesco bachtiniano, mentre l'individualismo aristofa-

⁸⁵ L'applicazione all'analisi letteraria del concetto freudiano di 'rimozione' (*Verdrängung*), ovvero del concetto di 'repressione', che ne rappresenta l'equivalente sul piano sociale, è piuttosto complessa; una visione critica sulle diverse opzioni ermeneutiche di ispirazione freudiana è offerta da ORLANDO 1985. In questo passaggio della mia analisi presuppongo però più precisamente la nozione di letteratura come 'ritorno del represso' articolata da Orlando in una serie di studi degli anni Sessanta e Settanta (vd. in particolare ORLANDO [1965, 1973²] 1992). Alla base della prospettiva freudiana del discorso critico di Orlando, il 'ritorno del represso' va individuato nelle tensioni che caratterizzano le dinamiche della significazione letteraria, e dunque non limitato alla tematizzazione di conflitti tra soggetti repressivi e contenuti repressi. Nel caso che stiamo considerando, il ritorno del represso consiste appunto nello spazio che solo la letteratura è in grado di dare all'articolazione discorsiva di contenuti altrimenti incompatibili con il discorso sociale condiviso (ad esempio l'esplorazione della controintuitiva vitalità del vecchio).

neo è in ultima analisi antigrottesco: vd. DELL' AVERSANO 2016). Sul piano semiotico, questa differenza emerge dal fatto che il *gamos* di Aristofane è allegorico (la ierogamia di *Pace* e *Uccelli*, ma anche le unioni con *Spondai* e *Diallagē* in *Cavaliere* e *Lisistrata*), o più semplicemente metonimico (la componente sessuale del *kōmos* nelle sue varie forme), mentre in Menandro esso si dà solo *in senso letterale*: nel *Dyskolos*, per limitarsi all'esempio più accessibile, il momento euforico che segna la fine della commedia coincide con la festa di nozze che corona la finzione drammatica (vv. 935-64).

Questa divergenza impone dunque una distinzione più sfumata delle componenti sociali *vs* individuali nelle due forme drammatiche: il piano dell'utopia aristofanea è infatti pubblico sul piano letterale (tutti si stringono intorno all'eroe per celebrarne festivamente il trionfo) anche se sul piano simbolico esso investe prioritariamente la dimensione soggettiva dell'*individuo* (l'itinerario che ha portato a quel trionfo è un itinerario di *realizzazione egocentrica*, anche se il beneficio viene esteso a una collettività che si irraggia dall'eroe). Dunque anche se il *gamos* in Aristofane appare un'azione pubblica sul piano letterale, del tutto privata (cioè egocentrica, individualistica) è la sua valenza in termini simbolici. Nella *nea*, viceversa, il *gamos* è un fatto privato in senso letterale (le nozze riguardano una persona e una famiglia), anche se pubblica è la dimensione in cui esso dispiega il suo pieno significato (in quanto attuazione di una norma sociale). Si tratta di una chiara manifestazione di potere biopolitico, nei termini del pensiero di Michel Foucault ([1978-1979, 2004] 2008): rappresentando le peripezie di un desiderio 'spontaneo' rivolto verso obiettivi chiaramente prosociali, la norma culturale promuove un processo di soggettivazione dell'individuo che fa leva su modelli vincolanti di comportamento, che vengono costruiti come oggetti di un desiderio idiosincratico anche se agiscono come forme di prescrizione universale⁸⁶.

⁸⁶ Piuttosto che riferito alla sola dinamica della riproduzione del corpo civico democratico, come propone LAPE 2004, 99 ss.

4. *La linearità non storica del tempo nella nea*

Le considerazioni svolte finora mostrano, sulla base del confronto tra i codici della commedia attica antica e nuova, quanto divaricate siano le rispettive tendenze ideologiche. Con quest'ultimo termine indico, si ricorderà (vd. *supra*, par. 1), una variabile largamente indipendente dagli obiettivi politici attribuibili ai singoli autori o ai singoli testi⁸⁷: si tratta piuttosto di un insieme di segnali che caratterizzano un genere letterario nel suo complesso, e che vengono rivelati in particolare dalla struttura delle sue convenzioni. Tra queste convenzioni ha appunto un ruolo di rilievo l'orizzonte temporale della vicenda.

Alcune differenze sono macroscopiche: l'azione dell'*archaia* è dominata in genere da un protagonista anziano, e la vicenda drammatica ha forti connotati regressivi, con alcuni elementi che rimandano a volte alla ciclicità del tempo stagionale⁸⁸. Viceversa, il personaggio al centro della vicenda⁸⁹, nella *nea*, è un giovane che si sforza di realizzare un desiderio amoroso. Questa trama-tipo appare pertanto orientata linearmente verso il futuro⁹⁰.

In prima battuta, l'evidenza testuale sembrerebbe confermare entrambe queste posizioni. Nelle trame di Menandro la solida-

⁸⁷ La precisazione è necessaria, vista la tendenza a confondere l'ideologia del genere della commedia antica con il conservatorismo politico di Aristofane (per decenni un vero dogma critico, a partire da DE STE. CROIX 1972, "Appendix" XXIX, poi rivisto ma fondamentalmente confermato da HEATH 1987; un parere radicalmente opposto, ancorché non pienamente condivisibile, si trova oggi in SIDWELL 2009). Un'illuminante esplorazione del concetto di 'ideologia' in EAGLETON 1991.

⁸⁸ La più chiara descrizione del tempo aristofaneo come tempo regressivo è di PADUANO 2007a, che mantiene comunque l'atteggiamento regressivo ben distinto dalla circolarità propria del rito (e dal ritmo naturale che il rito presuppone); per il rapporto fra tempo regressivo e ciclo stagionale in Aristofane si veda invece il contributo in questo volume di A. BIERL, *infra*, pp. 255-98, con ampi riferimenti bibliografici.

⁸⁹ Quello che FRYE 1957, 167 chiama «technical hero» proprio per l'assenza di spessore drammatico e caratteriale; LAPE 2004, 30 enfatizza la dimensione omosociale del sistema dei personaggi (un portato inevitabile della prospettiva patriarcale, aggiunge), e osserva come ai protagonisti basti essere «who they already are» per conseguire i loro obiettivi. L'attenuazione del ruolo protagonista nella *nea* è discussa anche *infra*, pp. 200-2.

⁹⁰ L'orientamento futuristico della trama comica è ampiamente valorizzato da FRYE 1957 nell'ambito della sua teorizzazione del genere, estremamente influente nei decenni successivi e per molti aspetti considerata ancor oggi produttiva.

rietà mobilitata dalle peripezie di personaggi giovani è improntata al futurismo (EDELMAN 2004): i valori positivi si identificano con la realizzazione delle potenzialità dei giovani e la perpetuazione del sistema familiare. In Menandro ciò che deve ancora venire è più importante di ciò che è stato, e la gioia sembra sempre dipendere da un'aspettativa di sviluppo piuttosto che dal recupero di una beatitudine pregressa. In Aristofane, al contrario, la direzione del progetto è chiaramente regressiva, a partire dal fatto che il protagonista è anziano e pertanto il suo destino è culturalmente dissociato dalle possibilità di sviluppo più convenzionali. Questa differenza permette di apprezzare uno dei punti più delicati della connessione tra forma letteraria e ideologia. L'ubiquità del protagonista giovane, nella storia della letteratura occidentale, invita infatti a considerare con attenzione casi eccezionali come la commedia di Aristofane. Alla base della 'regola' del giovane come soggetto idealtipico di una vicenda narrativa o drammatica c'è un fatto molto semplice, macroscopico ma paradossalmente invisibile: interessante sul piano letterario è solo il destino di un personaggio che nella costruzione della cultura risulti soggetto al divenire e pertanto capace di accogliere nella sua storia personale le trasformazioni e le peripezie che sostanziano la vicenda. La struttura delle narrazioni o delle vicende drammatiche riposa insomma su quello che potremmo chiamare 'assioma di trasformazione', e che consiste nell'attribuire a un personaggio la potenzialità, appunto, della trasformazione esistenziale. Ora, il dato culturalmente più rilevante, e ideologicamente più insidioso, è proprio il fatto che in base alla norma culturale la potenzialità è una prerogativa che viene attribuita *in modo esclusivo* al giovane. Benché sia ovvio, a una considerazione razionale, che ogni individuo empirico ha potenzialità di trasformazione fino al momento della morte, questa constatazione confligge con le esigenze di conservazione dell'ordine sociale. I sistemi sociali sarebbero infatti enormemente compromessi da un senso comune condiviso secondo cui si consideri 'normale' per un individuo mantenersi plastico, e pertanto esistenzialmente instabile, dalla nascita alla morte. Per poter garantire il

rispetto generalizzato delle norme e l'omogeneità prevedibile dei comportamenti, i sistemi culturali hanno bisogno della fissità identitaria degli individui, e spingono perché questo bisogno venga avvertito e fatto proprio da ciascuno. La norma culturale scongiura il rischio dell'instabilità avallando l'idea che la trasformazione sia una prerogativa esclusiva del giovane in quanto soggetto sociale non ancora maturo. Al centro dell'immaginario letterario si collocano dunque le trasformazioni di un giovane che, guarda caso, viene accompagnato in un percorso che va da un'identità incompiuta e pertanto ancora plastica a quella invece più stabile del soggetto a pieno titolo. Questa prospettiva antropologica accomuna una varietà di generi letterari che vanno dalla commedia nuova al *Bildungsroman*. Anche nei modelli archetipici della narrazione occidentale, l'*Iliade* e l'*Odissea*, l'eroe protagonista può essere o un giovane come Achille, che il racconto segue verso il compimento del suo destino, oppure un eroe maturo, come Odisseo, le cui vicende sono sì straordinariamente varie e avventurose, ma si configurano come una trama regressiva: la storia di Odisseo è un *nostos*, cioè il ritorno a una stabilità preesistente, non la costruzione di una nuova stabilità. La trama della *nea* conferma, in modalità lieta, questo stereotipo: i giovani agiscono lungo un percorso progressivo, mentre i vecchi si fanno da parte, o al limite recuperano in forma più completa il godimento di beni di cui già disponevano (esempio: Demea nella *Samia*). La trama di Aristofane è l'esatto contrario di questa dinamica (che coincide invece con la felicità sovraindividuale del grottesco bachtiniano): i vecchi vanno avanti e conquistano gioie mai godute, i giovani, che per lo più sono solo rivali o disturbatori, si fanno da parte rinunciando al privilegio biologico, sociale e culturale.

Una prova indiretta di ciò sta nel diverso significato che assume l'infanzia nelle due forme di commedia: i bambini, o meglio i *neonati* (cioè soggetti sociali sostanzianti di pura potenza, non ancora attuata in una particolare realizzazione), sono un elemento ricorrente e strutturalmente rilevante nelle trame della *nea* (si pensi a *Epitrepontes* e *Samia*, ma numerosi

sono gli esempi da adattamenti latini, dall'*Aulularia* al *Truculentus*, dall'*Andria* all'*Hecyra*), mentre essi sono assenti o quasi in Aristofane: i soli neonati menzionati o portati in scena, significativamente, sono oggetti di dissimulazione o di finzione, come, nelle *Tesmofoiazuse*, il bambino comprato spacciato per figlio legittimo (vv. 502-16) o l'otre di vino che simula il piccolo Oreste nel *Telefo* (vv. 690 ss.), riproponendone un trattamento parodico che era già negli *Acarnesi* (vv. 326 ss.); persino nella *Lisistrata* i neonati e il parto sono solo millantati (vv. 742-55). Anche i pochi personaggi bambini, in Aristofane, hanno un ruolo episodico e chiaramente subordinato al conseguimento dell'effetto comico immediato o all'azione delle figure principali (si pensi alle figlie del Megarese negli *Acarnesi*; ai figli di Trigeo, Lamaco e Cleonimo nella *Pace*; al figlio di Cinesia e Mirrina nella *Lisistrata*).

Il dato forse più significativo è che in Aristofane neonati e bambini sono assenti dal *kōmos* finale, e non permettono quindi di esprimere un richiamo al futurismo riproduttivo proprio nel momento cruciale della chiusa: nella ierogamia della *Pace* l'idea di procreazione, che pure è rilevante in contesto epitalamico, e che era stata menzionata indirettamente da Ermes quando aveva invitato Trigeo a ritirarsi in campagna con Opora e a fare con lei tanti bei «grappoli» (*Pax* 708), viene generalizzata, all'inizio del momento propriamente epitalamico del *kōmos*, come parte di un recupero della fertilità di interesse collettivo: la preghiera che il Corifeo invita tutti a rivolgere agli dei in *Pax* 1321-5 si riferisce dapprima in generale alla ricchezza (v. 1321), poi a cereali vino frutti (vv. 1322-4), e infine alla fertilità delle donne: τὰς τε γυναικάς τίκτειν ἡμῖν, «che le nostre donne possano figliare» (v. 1325). Alla coppia formata da Trigeo e Opora competono quindi brevi accenni formulati anch'essi in chiave agricola, ma in essi la gioia degli sposi appare essenzialmente sessuale, senza più riferimenti alla procreazione: vv. 1346-8: Οἰκίσετε γούν καλῶς | οὐ πράγματ' ἔχοντες, ἀλ- | λὰ συκολογούντες, «Vivrete felici, senza pensieri, godendovi il frutto del fico»; 1351-2: Τοῦ μὲν μέγα καὶ παχύ, | τῆς δ' ἡδὺ τὸ σῦκον, «Lui ce l'ha

grande e grosso, lei ce l'ha dolce come un fico». Con queste premesse, non sorprende che nella ierogamia degli *Uccelli*, lontanissimi dalla dimensione rurale, il riferimento alla possibile prole sparisca del tutto (vv. 1720-65).

L'innequivocabile orientamento verso il futuro riconoscibile nelle trame e negli atteggiamenti della *nea* va dunque ricondotto non tanto a una mimesi della temporalità lineare propria dell'esperienza ordinaria dell'individuo, quanto alla riproposizione esemplare di un modello di comportamento orientato sì linearmente nell'arco dell'azione drammatica, ma inscritto in una temporalità iterativa più ampia⁹¹: la sola progressione davvero illimitata è la successione sovraindividuale delle generazioni (un altro elemento chiave del grottesco bachtiniano), mentre l'esperienza del singolo, che viene armoniosamente sostituito da un equivalente successore generazionale, è organizzata in modo chiaramente iterativo.

L'azione del dramma rappresenta il momento saliente di una vita che scorre su un binario già tracciato, e la sua salienza, come abbiamo visto nell'*Aspis*, si configura come mera deviazione episodica da un preesistente percorso di *progettualità ordinaria*. Un altro aspetto importante è che il progetto individuale coincide con il progetto collettivo, l'idiosincratico con l'istituzionale: le inclinazioni amorose dei giovani si allineano ai progetti matrimoniali della famiglia, riconducendo la volontà di realizzazione individuale nel solco di una progettualità retta dalla norma sociale. La linearità della *nea* si configura pertanto come una progressione ciclica, o meglio spiraliforme, dove ogni anello completa il giro dell'esperienza individuale lungo un percorso filogenetico di continuità potenzialmente illimitata.

⁹¹ LAPE 2004, 24 dà a mio giudizio troppo peso al modello di Frye, secondo cui la commedia costruisce un ordine sostanzialmente nuovo alla fine del dramma: «The resolution of the comic problem, whether it involves removing obstacles or winning over initially intractable blocking characters, brings with it the foundation of a new society free from whatever injustices and illusions initially held sway». A me sembra al contrario che la trasformazione sia minima, e colleghi momenti sostanzialmente omogenei attraverso una peripezia causata da ostacoli estrinseci e occasionali; il problema è approfondito oltre, n. 123.

Che questa continuità sia stata modellizzata in prevalenza all'insegna della rivalità edipica, come ad esempio nelle teorie psicoanalitiche della commedia⁹², non deve trarre in inganno: è bensì vero che alla radice della commedia nuova si riconosce lo scontro dialettico tra padri autoritari e figli scapestrati, ma si tratta di una evidente dialettica posizionale, da cui appare rafforzata la dimensione ciclica con cui si avvicendano le generazioni. Ne fornisce una prova un passo dello *Pseudolo* plautino che a mio giudizio dovrebbe essere chiamato in causa più spesso nelle riflessioni generali sulla commedia nuova (vv. 436 ss., ed. Lindsay):

SI. *Vetu' nolo faciat. CA. At enim nequiquam nevis;
vel tu ne faceres tale in adulescentia.
probum patrem esse oportet qui gnatum suum
esse probiorem quam ipse fuerit postulet.
nam tu quod damni et quod fecisti flagiti
populo viritim potuit dispertirier.
idne tu mirare, si patrissat filius?*

SIMONE Non voglio che [mio figlio Calidoro] faccia una cosa stantia.
CALLIFONE Puoi anche non volerlo, ma è inutile; oppure tu stesso non avresti dovuto fare cose simili da ragazzo. Solo un padre virtuoso può pretendere che suo figlio sia più virtuoso di quanto lui stesso non sia stato. Con i malestri e le mascalzionate che hai fatto tu da giovane ci si potrebbe fare una distribuzione annonaria. Come fai a meravigliarti se tuo figlio si comporta come il padre?

Nel dialogo il *senex* comprensivo Callifone esorta il *pater* argigno Simone a essere più indulgente nei confronti del figlio innamorato di una cortigiana, e gli ricorda le sue trascorse scapestraggini. Il richiamo ironico alla stabilità della 'natura umana', che postula che tutti i giovani trasgrediscano sempre nello stesso modo, rende evidente la conformità del vecchio alla norma culturale, che ad ogni età attribuisce prerogative specifiche, senza alcun riguardo per la continuità o la coerenza caratteriale: Simone, infatti, si è trasformato senza residui dall'*adulescens* intemperante che era una volta in un *senex* fustigatore. Il fatto stesso che

⁹² Penso soprattutto a MAURON 1964, discusso e integrato in PADUANO 1973, 120 ss.

egli non sappia offrire un motivo articolato per la sua severità è prova del carattere culturalmente determinato della sua posizione, come di quella del figlio. Nel passaggio tra una generazione e l'altra le posizioni di padre e di figlio alimentano una dialettica che si mantiene costante in astratto, mentre gli individui vi prendono parte, a seconda dell'età, prima in un ruolo poi nell'altro. In un quadro del genere, proprio la trasgressione presente del ragazzo è pertanto garanzia del suo aproblematico inserimento futuro come uomo ponderato e morale (un giorno anche Calidoro avrà un figlio da reprimere). Essere un giovane normale, anche nella trasgressione, è pertanto la migliore garanzia di continuità, e non a caso Callifone si serve di un verbo (*patrissat*) che esprime sul piano letterale l'imitazione del proprio padre⁹³, mentre sul piano simbolico richiama la garanzia di continuità garantita dalla somiglianza dei figli ai propri padri (il cui *venir meno* connota, si ponga mente, la degradazione dell'età del ferro: cfr. Hes. *Op.* 182). Insomma, non deve sorprendere la radicale metamorfosi di Simone nel tempo, in quanto essa è funzionale alla vicenda socialmente normativa delle generazioni; la mimesi stilizzata della commedia, nel cogliere ed enfatizzare la stridente incoerenza caratteriale di un'età con un'altra, non fa altro che avallare e naturalizzare il primato della conformità categoriale: la norma sociale è soddisfatta quando ciascuna età si mantiene conforme alle prerogative che la cultura le attribuisce, a prescindere dalla coerenza caratteriale.

A questa temporalità iterativa e all'ideologia 'filogenetica' che essa esprime non può che far riscontro, sul piano delle strutture drammatiche, un radicale depotenziamento dell'individualità eroica, che resta una peculiarità irripetibile della commedia attica antica. Nella formula menandrea, il ruolo attanziale del prota-

⁹³ Nella traduzione italiana non è possibile mantenere l'ambiguità di una lingua priva di articolo come il latino, dove quindi l'espressione *si patrissat filius* può riferirsi indistintamente sia al caso individuale discusso («se tuo figlio si comporta come il padre», il senso prevalente in base all'uso) che a un evento generalizzato («se un figlio si comporta come il padre»). In quest'ultimo caso, ovviamente, il fatto privato si troverebbe riassorbito nell'orizzonte di una normalità ulteriormente rassicurante.

gonista è a stento riconoscibile nella stereotipa figura del giovane innamorato⁹⁴, che non di rado si mantiene ai margini dello spazio drammatico: l'eroe menandro è, come afferma Moschione nella *Samia*, semplicemente un uomo qualunque (τῶν πολλῶν τις ὧν, «uno dei tanti», v. 11); l'adesione empatica nei suoi confronti non è più mobilitata dalla tellurica energia del desiderio che promana dall'eroe aristofaneo, bensì dalla sua corrispondenza a un profilo generico di uomo medio; in alcuni casi questa vaghezza caratteriale viene ispessita da un conflitto morale interno al personaggio, che appare tanto più complesso quanto più solcato dalle contraddizioni e dalle insicurezze. È il caso del rimorso che porta alla riconsiderazione di sé e delle proprie azioni, come nel Carisio degli *Epitrepontes*, che si pente di aver condannato sua moglie Panfila per una colpa da cui lui stesso non è immune; o nel soldato Polemone della *Perikeiromenē*, che rimpiange la propria violenza impulsiva ai danni della concubina Glicera⁹⁵.

La frammentazione psicologica del personaggio trova corrispondenza nella gestione dei ruoli attanziali, rispetto ai quali tratti morali e responsabilità drammatiche risultano talvolta non allineati. Nel *Dyskolos*, ad esempio, al centro dell'attenzione si trova il vecchio Cnemone, che però ha il ruolo drammatico dell'antagonista⁹⁶. Nonostante ciò, Cnemone è il protagonista morale della commedia, e non solo perché le dà il titolo ma perché la sua *peripeteia*, in cui il misantropo riluttante ammette i propri errori, è molto più interessante e rilevante che non la fortuita circostanza che conduce al doppio *gamos* di Sostrato e di Gorgia. Il protagonista menandro sembra insomma ricavare la sua forza e il suo interesse proprio dalla sua frammentazione interna, e questo spiega altresì perché in Menandro nessun personaggio si affermi mai sugli altri in modo da renderli meri complementi funziona-

⁹⁴ FRYE 1957, 167: «The technical hero and heroine are not often very interesting people: the *adulescentes* of Plautus and Terence are all alike, as hard to tell apart in the dark as Demetrius and Lysander, who may be parodies of them».

⁹⁵ Sulle trame di riconciliazione vd. WEBSTER 1960, 3-25.

⁹⁶ Il parallelismo non solo psicologico ma drammaturgico e strutturale tra Cnemone nel *Dyskolos* e Filocleone nelle *Vespe* è studiato da PADUANO 2014.

li, come avviene di norma in Aristofane. L'azione menandrea è distribuita in un sistema di forze complesso dove diversi fronti di conflitto tendono verso la conciliazione. Se in Aristofane lo scontro è fra un individuo positivo e il mondo che lo opprime, in Menandro l'azione positiva è portata avanti piuttosto da un sistema di forze sociali coordinate, dove l'iniziativa o le qualità morali del singolo, come Criside nella *Samia*, funzionano proprio perché sono assecondate da altri individui buoni o dalla fortuna.

Il depotenziamento del ruolo eroico è evidente anche nelle strutture della *palliata* romana, che pure non si mantengono sempre fedeli alla formula menandrea. In Plauto, ad esempio, l'interesse per il *gamos* e la sua portata ideologica appaiono tendenzialmente marginalizzati, anche se il *marriage plot* fornisce in un modo o nell'altro l'ossatura della vicenda⁹⁷. Nella commedia plautina torna a farsi strada l'accezione metonimica del *gamos*, che si risolve non di rado in un successo amoroso senza matrimonio, tra un cittadino e una schiava, in genere una meretrice⁹⁸. Nel complessivo ridimensionamento del *marriage plot*, Plauto rinuncia altresì al complesso sistema di forze tipico di Menandro, collocando al centro dell'azione un binomio padrone/servo, o meglio giovane innamorato e servo furbo. È interessante notare che in questo Plauto si mostra capace di combinare il prototipo menandreo della trama amorosa con una struttura drammatica che ricorda per alcuni tratti la commedia eroica di Aristofane. Il sinolo di azione e gratificazione che definiva il protagonista aristofaneo si scinde ormai (sulla scorta di avvisaglie presenti già nelle *Rane* e nel *Pluto*) in questo binomio così peculiare della *palliata* plautina e della tradizione successiva. Non c'è da farsi illusioni, però: lungi dal sostituire *in toto* l'eroe comico della commedia antica, il binomio padrone/servo non fa che confermare la tendenza della *nea* verso il depoten-

⁹⁷ Con poche eccezioni, come i *Captivi*. JAMES 2020 ricollega persuasivamente il disinteresse di Plauto per la celebrazione dei valori civici con la sua identità eccentrica e composita nell'orizzonte sociale romano.

⁹⁸ Ad esempio *Asinaria*, *Bacchides*, *Mercator*, *Miles Gloriosus*, *Mostellaria* e *Pseudolus* non si concludono con un matrimonio perché la ragazza coinvolta nella storia d'amore è una *meretrix* socialmente inadatta all'unione legittima.

ziamento del ruolo eroico: in questo caso il 'protagonista quanto ai fini', cioè il giovane spasimante sprovveduto, si trova ad essere progressivamente impoverito di tratti individuanti⁹⁹. Il disinteresse plautino per i personaggi cui compete l'esperienza dell'unione amorosa è a volte particolarmente marcato: si pensi solo alle commedie in cui, a fronte di una movimentata trama di inganni, non solo la fanciulla amata ma a volte anche il giovane che cerca di conquistarla restano tutto il tempo fuori scena¹⁰⁰. Viceversa, il 'protagonista quanto ai mezzi', cioè il servo imbrogliatore e creativo, è un soggetto sociale privo di *full membership*¹⁰¹, talché le sue prodezze rocambolesche non raggiungono mai il livello di un'autonoma manifestazione di volontà: lo schiavo è infatti un non-soggetto, vale a dire una figura priva di qualsiasi titolarità¹⁰², e di conseguenza le sue azioni non saranno mai autonome affermazioni di soggettività, ma solo *strumento* subordinato a fini altrui. Al di là dell'occasionale affrancamento (che comunque è tutt'altro che obbligatorio e può essere bellamente dimenticato, come alla fine

⁹⁹ Come osserva LAPE 2004, 30, la dimensione omosociale della commedia menandrea, in cui l'innamorato conquista la ragazza amata semplicemente meritandosi l'approvazione di altri uomini, «requires only that the protagonists be who they already are». La stabilità di carattere è in pregnante correlazione, a mio giudizio, con la sostanziale staticità dei sistemi sociali e culturali presupposti dal 'divenire' della trama (su questo punto si veda oltre, la conclusione di questo stesso paragrafo).

¹⁰⁰ È quanto avviene nella *Casina*, ad esempio, dove nessuno dei due giovani innamorati compare mai sulla scena (per un'ipotesi sull'entità dell'elaborazione plautina rispetto a questo elemento del modello vd. ARNOTT 2003).

¹⁰¹ Harold Garfinkel e Harvey Sacks usano il termine *membership* per designare la categoria dei membri a pieno titolo di un gruppo sociale, a cui spetta pertanto il pieno godimento dei diritti («I use the term 'competence' to mean the claim that a collectivity member is entitled to exercise that he is capable of managing his everyday affairs without interference», GARFINKEL 1967a, 57 n. 8; si veda anche GARFINKEL, SACKS 1970, 342) e che si definisce in opposizione alle categorie marginali dei soggetti immaturi (che sono esclusi temporaneamente dal godimento dei diritti) o devianti (che ne sono invece esclusi definitivamente); nella cultura occidentale contemporanea, i parametri che lo definiscono sono adulto, maschio, bianco, eterosessuale, cittadino del paese in cui abita, di classe media, non disabile; questa definizione si discosta in maniera appena percettibile da quella valida nel mondo classico, che era adulto, maschio, attivo nel rapporto sessuale, libero, cittadino, non disabile.

¹⁰² Lo studio fondamentale sulla sociologia della schiavitù, PATTERSON 1982, la definisce appunto come «social death», cioè come assenza o perdita di titolarità all'azione sociale.

del *Poenulus*), l'ideatore di tanti meravigliosi intrighi non potrà ricavare dal proprio ingegno alcun tipo di vantaggio personale, e dunque alcun tipo di effettiva presa sul piano della storia.

Che il servo plautino sia stato, con ottime basi testuali, esaltato come figura demiurgica conferma indirettamente la subdola efficacia dell'ideologia latente nelle strutture formali: il servo è senz'altro un demiurgo, ma *chi* vorrebbe mettersi al suo posto? Il servo è infatti solo un demiurgo *self-effacing*, che determina le azioni altrui senza potervi mai prendere parte in modo organico, e che è in grado di procurare godimento a tutti, tranne che a se stesso¹⁰³: c'è forse un profilo più distante dalla *sostanza* dell'eroismo di Aristofane, pur nella somiglianza della *forma*? In Plauto, come nella *nea*, le azioni sociali che 'fanno storia', cioè quelle che contribuiscono a modificare stabilmente l'assetto delle realtà sociali e la definizione dei soggetti sociali, sono per definizione prerogativa dei liberi. Sposarsi, diventare adulto in modo culturalmente riconosciuto, è precisamente il modo in cui quel soggetto in formazione che è il giovane innamorato acquisisce lo statuto di membro a pieno titolo del suo gruppo sociale. Né è un caso che spesso queste nozze siano contratte con una ragazza inizialmente schiava o creduta tale ma riconosciuta poi libera come parte dello sviluppo della trama¹⁰⁴. Le dinamiche dell'intreccio puntano con ogni mezzo, come si vede, alla costruzione di quell'oggetto che la rappresentazione normativa costruisce come valore assoluto e oggetto di desiderio assiomatico e 'naturale': la costituzione di una cellula riproduttiva culturalmente *legittimata*

¹⁰³ Ancorché rari, peraltro, sono attestati casi di sdoppiamento del *gamos* padrone-servo: nel *corpus* plautino, ad esempio, tralasciando le 'nozze' tra schiavi presupposte o simulate nella *Casina*, o la trama del *Persa*, che si svolge tra personaggi di condizione servile, si può ricordare la *Rudens*, dove le nozze tra Pleusidippo e Palestra sono raddoppiate da quelle del servo Trachalione e dell'ancella Ampelisca, entrambi affrancati alla fine della commedia. La dialettica essere/non essere del rapporto libero/schiavo si trasforma così in una dialettica di classe (e si ricordi soprattutto che il liberto è sì libero, ma soggetto nei confronti del *patronus* a obblighi istituzionalmente meno definiti, benché culturalmente altrettanto stringenti di quelli dello schiavo: VEYNE [1985] 1987, 81 ss.).

¹⁰⁴ Menandro, ad es., adotta questo elemento per la trama del *Misoumenos*; Plauto, in modi più o meno credibili, per quella di *Casina*, *Cistellaria* (da Menandro), *Curculio*, *Poenulus*, *Rudens*.

del tessuto sociale. Ecco perché è fondamentale che l'azione principale nella trama si mantenga a vantaggio di soggetti giuridicamente liberi¹⁰⁵. Il giovane bellimbusto si dispera e ama, finché il suo 'strumento parlante' gli procura appagamento, mentre il servo si potrà dar da fare per disporre di tutto, ma potrà godere i frutti del suo ingegno solo per interposta persona (si osservi l'analogia fra la trama-tipo plautina e la fiaba popolare: la storia del *Gatto con gli stivali* non è altro che una variazione teriomorfa della commedia ad intrigo mossa dal servo furbo; il fatto che al posto di Pseudolo ci sia un gatto illumina la figura del *servus callidus* più di tante considerazioni filologiche...).

La visione del tempo propria della *nea* sembra dunque fondarsi sulla tendenza a 'negare il divenire', cioè a depotenziare le prospettive di trasformazione radicale cui accede un individuo fuori dal comune (come avviene in Aristofane) in favore della riconferma di uno *status quo* seriale e iterativo. È dunque questa dimensione ideologica a motivare in primo luogo lo specifico 'intimista' e 'borghese' della *nea*, cioè la sua scelta di rappresentare vicende di personaggi impegnati nella *performance* dell'identità ordinaria. Sul piano formale, invece, la negazione del divenire si serve degli strumenti cui ho accennato poc'anzi: il più accentuato è senz'altro l'assorbimento del ruolo eroico in un sistema articolato e unitario di personaggi che caratterizza la commedia menandrea (e quella terenziana, che ne conserva la fisionomia in modo più fedele rispetto a Plauto). Ma anche la pirotecnica introduzione plautina del binomio padrone/servo, pur con effetti estetici lontanissimi da Menandro, presuppone lo stesso quadro temporale: il personaggio che ha titolo a un effettivo passaggio di *status*, cioè il giovane padroncino innamorato, è spogliato di qualsiasi salienza individuale; a godere i frutti dell'azione è un

¹⁰⁵ Ai servi deve bastare una festa come quella alla fine dello *Stichus*, dove le sottolineature di differenza di classe sono tali che anche la dimensione carnevalesca è piuttosto ridotta. Le fantasie dello schiavo Gripo nella *Rudens* sembrano più vicine alle ambizioni del protagonista di Aristofane (vd. GRILLI 2021, 3,6), ma non a caso Gripo, in quanto promotore involontario della trama, e ostacolo al suo svolgimento, non è *a priori* oggetto della simpatia del destinatario.

profilo inane, una pura funzione sociale (il che ha il vantaggio non secondario di facilitare l'identificazione). Viceversa il *servus callidus* ha la più smagliante delle personalità, ma le sue azioni, per quanto utili e risolutive, sono strutturalmente inadatte ad esprimere la presa di una soggettività sul mondo¹⁰⁶. La statutaria mancanza di titolarità dello schiavo, infatti, ne fa un semplice tramite strumentale, soggetto di un'azione episodica, non 'storica'. In Plauto il binomio composto dal giovane innamorato e dal servo ingannatore si configura dunque come il fantasma scisso e impoverito dell'eroe comico dell'*archaia*: mentre il protagonista aristofaneo era un soggetto che costruiva se stesso intervenendo sulla realtà con le proprie azioni, o strumentalizzando i propri alleati (senza mai perdere l'adesione empatica del destinatario implicito), il padroncino amoroso della *palliata* plautina è ridotto a un *soggetto senza azione*, mentre il servo è *azione senza soggetto*. Dell'eroe attico più antico l'innamorato conserva la forma (l'orientamento verso l'obiettivo esistenziale) senza la materia (la sanguigna capacità di agire), il secondo la materia (la spregiudicatezza iconoclastica) senza la forma (la titolarità all'azione sociale). La visione del mondo della *nea*, nelle forme documentate dalle commedie di Menandro e di Terenzio e dalla *palliata* plautina, appare dunque volta a confermare la norma sociale come nucleo essenziale e non plastico della realtà: la scissione dell'attante eroico in due sub-attanti complementari (il giovane sprovveduto e il servo furbo) attribuisce implicitamente il vero ruolo protagónico alle forze della norma sociale, che garantisce la perpetuazione organica dello *status quo*.

¹⁰⁶ Questa idea è tendenzialmente opposta alla *vulgata* plautina che esalta l'agentività del *servus callidus*, innegabile vertice del sistema drammatico: sul tema vd. ANDERSON 1993. La figura dello «slave-rogue» sembra popolare anche al di là del *corpus* plautino (WRIGHT 1974), ed è stata messa in relazione con la composizione dell'uditorio plautino (RICHLIN 2014, 2017) oppure con un desiderio antiautoritario proiettivo anche dei destinatari di condizione libera (McCARTHY 2000). La mia interpretazione è più in linea con quella di H.N. PARKER 1989, che invece sottolinea la dimensione in ultima analisi conservatrice della tendenza del testo. L'apprezzamento della componente carnevalesca percorre invece gli studi plautini, almeno da SEGAL [1968] 1987 a DÖPP 1993.

È del tutto evidente, a questo punto, come i modelli disponibili nel codice della commedia nuova permettano di cifrare in modo subliminale una precisa ideologia: quelle che nell'*archaia* erano ancora tappe di un divenire eccezionale, di un'azione irripetibile e saliente capace di incidere con una trasformazione radicale nell'ordine delle *cose*, nella *nea* sono ridotte ad azioni apparenti, deviazioni episodiche e *self contained* da un percorso in ultima analisi refrattario alla trasformazione. Nel mondo di Aristofane la storia esiste, perché l'azione dell'uomo può cambiare il mondo; nel mondo di Menandro (e poi della commedia romana) la storia non esiste, perché il solo movimento possibile è il falso movimento del giro di giostra.

5. Tempo lineare e tempo circolare in Aristofane

Il tempo della *nea* segue, come abbiamo visto, un tracciato che sarebbe impreciso definire soltanto 'lineare': anche se i personaggi si trasformano e accedono a una nuova condizione, la loro esperienza si colloca sull'asse di una temporalità iterativa sovraordinata, che fa del loro percorso un anello di una spirale che si ripete in modo continuo. La linearità effettiva è dunque quella della spirale, che mantiene inalterate nel tempo le traiettorie percorribili, che vengono di volta in volta percorse da individui appartenenti a generazioni concatenate. Precisazioni non meno interessanti si possono ricavare da un esame ravvicinato della cornice temporale presupposta dalla struttura-tipo di Aristofane. Lo stesso atteggiamento regressivo, palese e prevalente in Aristofane, richiede infatti una considerazione più approfondita. Il punto da cui muove l'azione eroica nell'*archaia* non ha molto in comune con quello che caratterizza l'antefatto di Menandro: i beni oggetto della *quest* nel *corpus* di Aristofane presuppongono non tanto il compimento di un progetto ordinario già avviato nell'antefatto (come abbiamo visto ad esempio nell'*Aspis*), bensì il recupero di un ordine statico preesistente e purtroppo perduto. Quello stato d'ordine può essere memoria di esperienze vissute dai personaggi, come il godimento della pace nelle commedie

pacifiste (cfr. *Ach.* 32-3; *Pax* 572-4; *Lys.* 99-100), oppure ripristino di un passato ancora più remoto ma di prestigio indiscusso e tuttora vitale (come nei *Cavalieri* o nelle *Rane*; ma anche l'esito del *Pluto* si presenta come una correzione dell'originario arbitrio di Zeus, che in un passato mitico aveva accecato il dio della ricchezza, e si connota dunque come un percorso di restaurazione).

Innegabilmente regressivo, questo percorso sembrerebbe avallare l'idea di una temporalità ciclica di tipo 'stagionale'¹⁰⁷. Non è un caso che la gioia e il benessere associati al ripristino esistenziale vengano connotati in senso agricolo. Si pensi ad es. a *Pax* 550 ss., dove il ritorno di una Pace *σαπρᾶς* («matura», v. 554) viene salutato *πολλοστῶ χρόνῳ* (v. 559: «dopo molto tempo»; cfr. *διὰ χρόνου*, «dopo tanto tempo», v. 570; v. 603: *τὸν πολὺν τοῦτον χρόνον*, «tutto questo lungo tempo») da un Coro di agricoltori che si rallegra di poter rivedere le piante di fico messe a dimora tanto tempo prima (*ὡν νεώτερος*, «quando ero più giovane», v. 558), e di poter assistere al ripristino *τῆς διαίτης τῆς παλαιᾶς* (v. 572: «della vita di una volta»; cfr. v. 592: *πρὶν ποτε*, «al tempo di prima»). Il discorso si fa ancora più preciso ai vv. 987 ss., dove la lunga assenza di Pace è quantificata (v. 990: *τρία καὶ δέκ' ἔτη*, «tredici anni») ¹⁰⁸ e seguita da una rigenerazione che riattiva la vita precedente (v. 996: «*πάλιν ἐξ ἀρχῆς*, «di nuovo da capo»), e si manifesta in primo luogo nell'abbondanza alimentare dei mercati (vv. 999-1009). Nella ierogamia dell'esodo, in particolare (vv. 1316 ss.), la connotazione sessuale tipica del contesto epitalamico (vv. 1332 ss.) si fonda, come abbiamo visto, su un'assimilazione al godimento dei frutti della terra (come mostra ad es. il v. 1348, *συκολογοῦντες*, «raccolgendo fichi», polisemico in senso agri-

¹⁰⁷ Quella rituale e stagionale è una corrente interpretativa molto ben presente negli studi sulla letteratura antica al volgere del xx secolo, dai *Cambridge Ritualists* alla scuola tedesca (A. Dieterich, L. Deubner, e lo svedese M.P. Nilsson); tra i primi sono tuttora fondamentali, benché molto controversi, gli studi di James Frazer (che peraltro deve non poco alle precedenti ricerche condotte da Wilhelm Mannhardt sul folklore germanico), e, con particolare attenzione alla commedia aristofanea, quelli di Francis Cornford (cfr. in particolare CORNFORD [1914] 1961). Per un panorama critico aggiornato e ragionato, cfr. il contributo di A. BIERL, *infra*, spec. pp. 259 ss.

¹⁰⁸ Una delle *cruces* più problematiche della *Pace*: lo *status quaestionis* in OLSON 1998, *ad loc.*

colo e sessuale), e questa euforia coincide con il *recupero* di un benessere pregresso: tra le esortazioni del Corifeo c'è appunto καὶ τὰγαθὰ πάνθ' ὅσ' ἀπωλέσαμεν | συλλέξασθαι πάλιν ἐξ ἀρχῆς, «recuperare tutti i beni perduti» (vv. 1326-7).

Anche nei *Cavalieri* il successo del progetto comico ha, in modo forse ancora più accentuato, carattere regressivo. La scena finale (che comincia con una richiesta di εὐφημία strutturalmente parallela a quella della *Pace*: *Eq.* 1316 ~ *Pax* 1316) ci presenta dapprima un Demo miracolosamente ringiovanito. È il solo ringiovanimento letterale in Aristofane (non a caso esso è riferito a un personaggio palesemente allegorico)¹⁰⁹; il testo lo attribuisce esplicitamente a un atto di magia, come dichiara con orgoglio il suo stesso artefice Agoracrito: Τὸν Δῆμον ἀφεψήσας ὑμῖν καλὸν ἐξ αἰσχροῦ πεπόηκα, «Ho fatto bollire Demo e l'ho reso bello da brutto che era» (*Eq.* 1321; cfr. 1336). La bellezza è sinonimo di giovinezza, e implica una chiara regressione passatista: la soluzione dei problemi presenti nella casa di Demo consiste nel ritorno alle condizioni dell'Atene «antica». È la condizione presupposta da *Eq.* 1323: ἐν ταῖσιν ἰοστεφάνοις οἰκεῖ ταῖς ἀρχαίαισιν Ἀθήναις, «Risiede nell'Atene antica, coronata di viole» – cfr. anche 1331: τὰρχαίῳ σχήματι λαμπρός, «splendido nel costume antico». Demo stesso è felice di una realizzazione che si traduce in un ritorno all'uso antico: Μακάριος εἰς τὰρχαῖα δὴ καθίσταμαι, «Felice me, torno quale ero un tempo», v. 1387. La *polis* ateniese viene connotata in modo sintetico, non solo decisamente idealizzato ma forse anche consapevolmente stereotipato, a suon di epiteti pindarici (ἰοστεφάνοις)¹¹⁰ e di richiami ai grandi statisti del passato.

¹⁰⁹ Sul problema del ringiovanimento in Aristofane, vd. PADUANO 2007a, in particolare 14 ss.

¹¹⁰ È bene forse richiamare la complessa aura connotativa del termine, che se da un lato epitoma la retorica dell'esaltazione attica, dall'altro si presta per questo stesso motivo a una visione più distaccata. Questa stratificazione spiega tra l'altro la (possibile) distanza tra l'uso dell'epiteto nei *Cavalieri*, dove sembra documentare la prima valenza, e la denuncia di *Ach.* 636-8 (dunque di un solo anno precedente i *Cavalieri*!), dove invece prevale la visione critica: Πρότερον δ' ὑμᾶς ἀπὸ τῶν πόλεων οἱ πρόεσβεις ἔξαπατῶντες | πρῶτον μὲν ἰοστεφάνους ἐκάλουν· κάπειδὴ τοῦτό τις εἶποι, | εὐθύς διὰ τοῦς στεφάνους ἐπ' ἄκρων τῶν πυγιδίων ἐκάθησθε (si noti che siamo nella parabasi della commedia e che il Coro esprime le recriminazioni del ποιητής, v. 633).

Si noti che anche l'evocazione di Aristide e Milziade è associata all'idea del banchetto pubblico (v. 1325: Οἷός περ Ἀριστείδη πρότερον καὶ Μιλτιάδη ξυνεσίτει, «lui è tornato come una volta, quando sedeva a banchetto con Aristide e Milziade»), e include pertanto l'idea di felicità politica entro un orizzonte di appagamento fisico e festivo¹¹¹. Nella parte finale della scena la comparsa della Tregua (Σπονδαί, v. 1389) concretizza con una seducente personificazione l'idea della desiderabilità politica della pace. Anche in questo contesto, come nella *Pace*, l'euforia sessuale è convogliata verso la campagna (ἐγὼ σοι παραδίδωμ' εἰς τοὺς ἀγροὺς | αὐτὰς ἰέναι λαβόντα, «io la consegno a te: prendila e portatela in campagna», vv. 1393-4), in una marcata convergenza tra appagamento erotico e benessere economico-politico.

La continua interferenza tra godimento personale e fertilità agricola indurrebbe a ritenere che il primo si possa leggere come specifica attuazione della seconda – che la gioia del personaggio sia solo una traduzione drammatica delle gioie alimentari garantite da ciascuna stagione, dove l'esito ottimale consiste appunto nel tornare al punto di partenza. In realtà, riferimenti letterali o figurati a una temporalità vegetale sono senz'altro attestati nelle commedie di Aristofane, dove riflettono presumibilmente le connessioni originarie del *kōmos* comico con la ritualità agricola¹¹²; tuttavia nella struttura della commedia *archaia* come la conosciamo noi questa ciclicità ha un ruolo di sfondo, sul quale spicca il percorso decisamente storico e lineare del protagonista. La temporalità della commedia di Aristofane si presenta dunque come un'interferenza tra due diverse strutture temporali, quella ciclica grosso modo riconducibile ai ritmi della natura e quella lineare di un'azione che ha luogo nella storia. Tratti connotativi rimandano all'una o all'altra delle due forme di temporalità in base al tasso di individuazione dei personaggi: nella *Pace*, ad esempio, mentre

¹¹¹ Sulla prevalenza statutaria del corporeo nella commedia vd. DELL'AVERSANO 2016.

¹¹² Ho affrontato il problema in GRILLI 1992, 13 ss., in una prospettiva che attribuisce alla connotazione agricola e stagionale uno spazio maggiore di quanto io stesso non sia oggi disposto a concedere.

il Coro e i personaggi minori sono felici di tornare alle condizioni precedenti, il protagonista Trigeo subisce una trasformazione eccezionale che ne modifica definitivamente lo statuto. Lo stesso accade in *Acarnesi*, *Cavalieri*, *Lisistrata*, *Ecclesiazuse*, *Pluto*: il ripristino di un equilibrio pregresso consiste sì nel recupero di una condizione ordinaria, ma si accompagna a una trasformazione *eccezionale* della figura eroica, che mantiene queste prerogative anche nell'apparente ritorno allo *status quo*. Sullo sfondo di una ciclicità di tipo stagionale/generazionale si costituisce ed emerge insomma una temporalità lineare; non diversamente, sin dall'origine del teatro attico, l'individualità marcata del personaggio emerge per contrasto dalla collettività indistinta del Coro¹¹³.

In un caso concreto è possibile mettere a fuoco con grande precisione questa dialettica: negli *Uccelli* alcuni segnali testuali rivelano infatti la coesistenza di due sistemi temporali, entro cui si inscrivono rispettivamente le azioni del protagonista e quelle del Coro. Il lettore/spettatore tende a non esserne cosciente perché questi due personaggi sono in aperta contrapposizione solo nella prima metà del dramma, ma si alleano poi in vista di un fine comune. In realtà, questo duplice sistema temporale è sotteso alle interazioni tra Coro e protagonista per l'intero corso della commedia. La contrapposizione emerge sin dai primi versi del dramma, quando i due ateniesi in fuga dalla *polis* si presentano come due vecchi esasperati dalle difficoltà di una convivenza litigiosa e competitiva con gli altri umani (*Av.* 39-41):

Οἱ μὲν γὰρ οὖν τέττιγες ἕνα μῆν' ἢ δύο
ἐπὶ τῶν κραδῶν ἄδουσ', Ἀθηναῖοι δ' ἄει
ἐπὶ τῶν δικῶν ἄδουσι πάντα τὸν βίον.

¹¹³ Riformulando la questione in termini bachtiniani, potremmo affermare che la temporalità lineare, che è la cornice entro cui si collocano le azioni del personaggio individuale, è in opposizione strutturale rispetto alla categoria del grottesco (che in quanto focalizzato su una collettività indistinta presuppone una temporalità ciclica e iterativa); al contrario, la formula centripeta del protagonismo di Aristofane, come ha ben mostrato Carmen Dell'Aversano (2016), segue la strada di una comicità fondata sull'individualismo irriducibile, cioè in ultima analisi su una struttura di senso completamente antigrottesca.

Le cicale sui rami del fico ci cantano un mese o due; gli Ateniesi invece in tribunale ci cantano tutta la vita.

La battuta va letta come un fulmineo accenno alla debolezza *strutturale* dell'ateniese anziano in un contesto regolato dalle nuove tecniche della persuasione forense. La competizione in tribunale è di fatto uno scontro in cui le forze della generazione più recente incalzano la generazione dei padri, simbolicamente spinta fuori dalla vita. Questa lettura è confermata dal confronto con i due epirremi postparabatici degli *Acarnesi* (vv. 676-91 e 702-18), in cui il Coro di vecchi rimprovera ai concittadini le prevaricazioni subite in contesto giudiziario (vv. 679-80: οἴτινες γέροντας ἄνδρας ἐμβάλοντες εἰς γραφὰς | ὑπὸ νεανίσκων ἔατε καταγελαῖσθαι ῥητόρων, «noi siamo vecchi e voi ci spingete in tribunale, e ci lasciate sbeffeggiare da avvocati giovincelli»). I giovani sono più rapidi (v. 686: ἐς τάχος παίει, «mi batte in velocità»), e la loro prontezza aggressiva (vv. 686-8) si risolve in una condanna del vecchio, per cui la multa inflitta dal tribunale è correlata simbolicamente alla morte tramite l'accenno al costo della bara (v. 691: “Οὐ μ’ ἐχρῆν σορὸν πρίασθαι τοῦτ’ ὀφλῶν ἀπέροχομαι”, «“Coi soldi della bara ci pago la penale del processo”»). Anche negli *Uccelli*, dunque, il riferimento ai processi, che viene addotto come principale motivazione della scelta di emigrare, può essere letto come rimando connotativo a una dinamica giudiziaria in cui, almeno stando alle parole del Coro degli *Acarnesi*, giovani aggressivi e addestrati alle tecniche della nuova cultura rendono la vita difficile ai cittadini più vecchi, rappresentanti standard di valori tradizionali soccombenti. Questa dialettica, che era evidentemente topica al punto che bastava evocarla con un rapido accenno, è precisamente ciò che ci permette di intuire nel prologo degli *Uccelli* la limitatezza della prospettiva esistenziale ‘lineare’ di Evelpide e Pisetero, che la fuga salva da una vecchiaia destinata a pagare multe giudiziarie equivalenti alle spese di un funerale¹¹⁴.

¹¹⁴ Nella battuta dei vv. 27-8 (δεομένους | ἐς κόρακας ἐλθεῖν) WHITMAN 1964, 175-6 vede inscritto un richiamo connotativo all'elemento animale e naturale, che anticipa il

Gli uccelli, invece, vengono caratterizzati in modo antipodico: da un lato essi convivono in perfetta armonia (come mostrano i tanti accenni alla loro aproblematica condivisione del cibo)¹¹⁵, e nel loro gruppo le diverse soggettività (pur perfettamente distinte in base alla specie: vv. 230 ss.; 267 ss.) si fondono senza che individualità marcate si contrappongano all'orizzonte condiviso. Alla soggettività collettiva e fusionale del Coro il testo associa una temporalità ciclica, che viene richiamata più volte in modo esplicito: al momento dell'incontro con Upupa, i due Ateniesi si sentono dire che τὸν χειμῶνα πάντα τῶρνεα | πετεροορουεῖ, κατ' αὐθις ἔτερα φύομεν («d'inverno tutti gli uccelli perdono le penne, e poi dopo ci ricrescono», vv. 105-6)¹¹⁶; ma anche in seguito, quando l'ostilità degli uccelli a Pisetero sarà stata superata, l'identità di uccello verrà ricondotta a un rapporto di intima connessione con i ritmi del tempo naturale nelle sue varie forme (v. 709: Πρῶτα μὲν ὥρας φαίνομεν ἡμεῖς ἦρος, χειμῶνος, ὀπώρας, «Tanto per cominciare, siamo noi che indichiamo le stagioni – la primavera, l'inverno, l'autunno»)¹¹⁷.

Se questa è la temporalità che caratterizza il coro degli uccelli, del tutto diversa è quella cui si può ricondurre lo sviluppo dell'azione del protagonista. Il progetto di fondare una città degli uccelli, comunque lo si interpreti¹¹⁸, si configura come un'azione

progetto di Pisetero e la sua leggerezza escapistica. A mio giudizio, invece, la polisemia dell'espressione mantiene soprattutto la sua connotazione mortuaria, opportunamente attenuata dall'uso ormai lessicalizzato dell'imprecazione *es korakas*: sottolineando la gratuità della loro uscita da Atene, Evelopide finisce per evocare la natura in ultima analisi necessaria e immotivata della morte.

¹¹⁵ Questi aspetti sono approfonditamente analizzati in GRILLI 2006, 80 ss.

¹¹⁶ Anche se la cosa è sicuramente legata a un'esigenza di giustificazione della realtà scenica; ma è comunque significativo che tra le mille risposte possibili Tereo-Upupa abbia scelto proprio quella che sottolinea il carattere stagionale e ciclico dell'identità animale.

¹¹⁷ Per un'esposizione più approfondita di questo aspetto vd. GRILLI 2006, 93-102; ho poi ripreso il tema in uno studio che ne contestualizza la rilevanza per un discorso più generale sulla temporalità comica (GRILLI 2020, 121-4).

¹¹⁸ E sono innumerevoli le piste percorse dalla critica. In termini generali, le posizioni dei lettori degli *Uccelli* possono essere riassunte in due grandi linee interpretative: da un lato le interpretazioni allegoriche, per le quali la commedia – che come noto spicca nel *corpus* aristofaneo per la scarsità di riferimenti all'attualità ateniese – andrebbe letta come allegoria politica (capostipite di questa fortunata ipotesi è SÜVERN

saliente di carattere eccezionale, tale appunto da modificare in permanenza la vita dell'eroe e la fisionomia stessa del mondo. Se dunque il tempo degli uccelli è il tempo della natura, non c'è alcun dubbio che il tempo dell'eroe comico sia il tempo della storia, e che l'opposizione tra natura e storia si possa cogliere come un corrispettivo dell'opposizione tra collettività indistinta e individualità irripetibile. Lungi dal lasciarsi riassorbire dai ritmi della natura, il personaggio di Aristofane è al contrario un carattere a tal punto individuato che potremmo considerarlo ipotiposi del concetto stesso di individuo. Questo individuo non è pensabile nel quadro di un ritmo circolare fatto di alternanza e di rinnovamento periodico, cioè nel percorso delineato dal grottesco bachtiniano e così spesso e inopportunitamente applicato ad Aristofane¹¹⁹: il percorso dell'individuo aristofaneo è fortemente idiosincratico, e ha luogo quindi come evento unico ed eccezionale in una linearità che però, come vedremo tra poco, non è in alcun modo riducibile alla linearità del tempo che caratterizza la realtà primaria.

6. *Quando tutto tornerà ad essere come non è mai stato*

L'ultima tappa di questa riflessione sulle strutture temporali della commedia antica riguarda la specifica qualità del tempo della vicenda, nel suo percorso dall'antefatto allo scioglimento definitivo. L'eroe aristofaneo, come abbiamo visto nel paragra-

1827; in tempi più recenti si vedano ARROWSMITH 1973; KATZ 1976; HUBBARD 1991, 158-82; VICKERS 1989, 1995, 1997; contra, SIDWELL 2009, spec. 237) e dall'altro lato le interpretazioni escapiste, per le quali la rinuncia a trattare temi dell'attualità ateniese tradiva un effettivo desiderio – di Aristofane, e forse anche del suo pubblico – di fuggire dal disastro politico che incombeva sull'Atene dell'epoca (MURRAY 1933, poi ripreso da WHITMAN 1964). È appena necessario specificare che non esistono ragioni apparenti per cui un autore abituato a riferirsi senza filtri alla contemporaneità dovesse ripiegare sull'allegoria per veicolare il proprio messaggio politico (a meno di non prendere per vero, con SOMMERSTEIN 1986, il decreto di Siracoso, del quale peraltro non si può che dubitare: da ultimo, cfr. HUBBARD 2019). Quanto alle ipotesi escapiste, vale il ragionamento opposto: nonostante i riferimenti alla contemporaneità siano effettivamente scarsi, non si può negare la natura fortemente politica degli *Uccelli*, che appaiono anzi una delle commedie più ferocemente politiche dell'intero *corpus*.

¹¹⁹ Vd. *supra*, n. 66.

fo precedente, si muove lungo un percorso senz'altro lineare. Il suo punto di arrivo si definisce sì come realizzazione di un desiderio regressivo, ma quel traguardo presuppone comunque un'evoluzione progressiva del personaggio, che da debole e vessato assume in modo graduale ma definitivo il controllo della realtà. Il superamento delle difficoltà dell'antefatto ha luogo *una tantum*, come evento eccezionale, e determina un'evoluzione dal peggio al meglio che il finale prospetta come un dato acquisito stabilmente. Diceopoli, ad esempio, ottiene il recupero della pace tanto agognata (dal momento in cui accetta la tregua portata da Anfiteo, vv. 195-207, a quello in cui il Coro delinea la sua nuova prosperità, vv. 971-6), che lo riporta regressivamente a una beatitudine esperita nel passato (il rimpianto espresso ai vv. 32-6); ma il recupero del benessere pregresso non è un semplice ritorno ciclico al punto di partenza, come sembrerebbe suggerito dalla celebrazione della festa dei Boccali (vv. 1000 ss.), bensì la realizzazione di un programma specifico ed eccezionale: all'enunciazione prolettica del progetto (v. 128: Ἀλλ' ἐργάσομαί τι δεινὸν ἔργον καὶ μέγα, «Compirò io stesso un'azione grande e impressionante») corrisponde l'ammirazione 'consuntiva' del Coro, che loda Diceopoli per il suo ingegno e per la gioia festiva in cui esso si realizza (vv. 1008-10):

Ζηλῶ σε τῆς εὐβουλίας,
μᾶλλον δὲ τῆς εὐωχίας,
ἄνθρωπε, τῆς παρούσης.

Uomo, che invidia la tua testa,
e ancor più la festa che si appresta!

Il nesso sostanziale e indissolubile che questi versi istituiscono tra l'iniziativa eccezionale e il godimento festivo non presuppone una mera restaurazione ma colloca la persona del protagonista al vertice di sistemi di forza nuovamente configurati (come mostra *ad abundantiam* il parallelismo responsivo dei preparativi di Lamaco e Diceopoli, vv. 1097 ss., e quello delle condizioni successive al ritorno del generale ferito, vv. 1190-202).

L'eroe dei *Cavalieri*, la cui funzione attanziale è distribuita fra tre distinti attori¹²⁰, arriva comunque a superare il blocco rappresentato dall'azione devastante del Paflagone, e ricava da questa vittoria non una semplice rimozione della difficoltà, bensì la costruzione di un nuovo sistema di potere. Nel nuovo ordine il rapporto di tutela abusiva del Paflagone su Demo è sostituito da un rapporto legittimo, in cui (in base a una logica irrazionale totalmente congruente con la drammaturgia aristofanea¹²¹) tanto il tutore quanto il tutelato sono soggetti di potere parimenti apicali (il programma politico di Demo conferma la sua autorità suprema, ma gli viene di fatto estorto didascalicamente da Agoracrito, vv. 1358 ss.; del resto è dall'autorità suprema di Demo che Agoracrito deriva il suo seggio al Pritaneo, ma ciò lo investe proprio delle prerogative del demagogo sconfitto, vv. 1404-5). La situazione della *Pace* è analoga a quella degli *Acarnesi*: l'azione del protagonista eroico garantisce il ripristino di una condizione precedente, ma lo statuto personale da lui conquistato non corrisponde a quello dell'antefatto: nel mondo rinnovato dalla sua iniziativa la sua persona ha ormai i connotati di un soggetto eccezionale (v. 1334: ὦ τρισμάκαρο, «Tre volte beato!»). Lo stesso si può dire per gli *Uccelli*, il cui progetto eroico ha tratti meno accentuatamente regressivi (a meno che non si voglia considerare regressiva in astratto la metamorfosi animale dell'uomo-uccello)¹²². Essa conduce comunque Pisetero a una posizione di sovranità universale sancita dall'apoteosi, che in quanto tale è presentata *a fortiori* come definitiva.

Il tempo che si profila al termine della trama aristofanea è dunque un tempo di stabilità, uno stato permanente che sembra aver addirittura bandito il divenire. Non troppo diversamente, almeno in apparenza, il *gamos* 'realistico' della *nea* (come pure quello della trama amorosa, dalla fiaba popolare al *romance*)

¹²⁰ Il problema è approfondito in GRILLI 2021, 3.4.

¹²¹ Uno dei tanti esempi di logica alternativa propria della dimensione emozionale della psiche (MATTE BLANCO [1975; 1981] 2000, su cui vd. anche gli accenni nel saggio introduttivo, *supra*, p. 30.

¹²² Cosa sempre possibile, e valorizzata ad esempio da IMPERIO 2015.

inaugura alla fine della vicenda un tempo di stasi e di stabilità, che proprio in quanto tale è refrattario alla narrazione. Entrambe queste forme drammatiche si conformano dunque alla struttura tripartita evocata sopra, articolata in ordine/disordine/nuovo ordine: il corpo del testo letterario si sostanzia dell'esplorazione di un evento, e l'evento coincide con l'instabilità che separa un momento di ordine preliminare (più o meno disforico) da un momento di ordine finale, superiore, nuovo, diverso, e in ogni caso più stabile del precedente¹²³.

Benché fondati in entrambi i casi sulla stabilità e su una sorta di arresto temporale (che dipende ovviamente, come in ogni forma di teatro, anche dal fatto che l'azione rappresentata viene meno con l'esodo dei personaggi dalla scena), gli esiti drammatici dell'*archaia* e della *nea* differiscono ancora una volta per aspetti di rilievo, al punto che le rispettive strutture temporali assumono significati divergenti, se non addirittura opposti. In Menandro, come abbiamo visto nel par. 4, la linearità 'filogenetica' è determinata da una successione di vicende generazionali che in potenza si inanellano ciclicamente. Ma nella singola esperienza esplorata dalla vicenda drammatica, e che corrisponde a una parte ben

¹²³ L'analisi della trama comica proposta da FRYE 1957, 163 ss. (e problematizzata da JAMESON 1981, 103-35), mostra a questo proposito il suo limite principale: Frye insiste infatti sulla disomogeneità tra il mondo all'inizio della vicenda e l'ordine realizzato dal superamento delle peripezie («the movement of comedy is usually a movement from one kind of society to another», FRYE 1957, 163) – cosa che però confligge col fatto che l'armonia realizzata si rivela perfettamente omogenea a uno stato d'ordine culturale permanente. Frye sottolinea, nella commedia shakespeariana, il ruolo di ostacolo drammatico rivestito da una norma «absurd, cruel, or irrational» che alla fine viene superata (1957, 166): a me sembra peraltro che questo superamento vada visto piuttosto come un'espressione di difficoltà supplementari che apparentano dunque in modo assai trasparente il percorso dei giovani verso il raggiungimento della 'normalità' al superamento delle prove tipico di un rito di passaggio (su cui si veda la n. seguente). In una logica di rito di passaggio, la norma arbitraria non è altro che l'ostacolo convenzionale che costituisce la prova richiesta dall'integrazione nella categoria sociale di destinazione. Nel contesto della *nea* questa ipotesi è provata dalla situazione iniziale dell'*Aspis*, alla fine della quale tutto va come *doveva andare* prima dell'evento che innesca la peripezia. È dunque significativo che, se anche la formula di Frye si applica alla commedia da Menandro in poi, essa si opponga invece al modello aristofaneo, dove il nuovo ordine finale è basato precisamente sull'*esclusione* del nemico (*Acarnesi* e *Cavalieri* bastano a esemplificare una tendenza che, seppur non priva di controesempi, è peraltro preponderante nel *corpus*).

specifica del singolo anello, l'azione della commedia ellenistica (e della trama amorosa fino ai giorni nostri) rivela la sua strettissima affinità con un rito di passaggio¹²⁴: il recupero dell'ordine consiste nell'integrazione del giovane, che da iniziando immaturo accede al suo ruolo di membro a pieno titolo del gruppo sociale conquistando la posizione di sposo e (presumibile) padre¹²⁵. È proprio il carattere letterale e familiare che assume il *gamos* nella *nea* a rendere leggibile la funzione iniziatica dell'amore in quel contesto: il lieto fine non consiste mai, come sappiamo, in una fuga d'amore che opponga gli amanti alla volontà ostile del gruppo sociale. Al contrario, il *gamos* giunge a saldare gli interessi dell'emotività 'idiosincratca' del giovane con quelli della stabilità normativa del gruppo. È proprio questa la funzione metamorfica insita nel rito di passaggio: grazie alle nozze che coronano il suo sogno d'amore, il giovane scapestrato si avvia finalmente a trasformarsi in un pilastro della società. Il punto di vista del personaggio, e lo sguardo dello spettatore che con lui si identifica, si collocano dunque all'interno di un orizzonte in cui il destino individuale è subordinato alla stabilità dell'ordine collettivo. Affermarsi realizzando i propri sogni amorosi significa pertanto, nella logica del rito di passaggio, riuscire a dimostrare la propria idoneità ad occupare all'interno del gruppo dei *Members* una posizione paritaria, vale a dire una posizione omogenea e indifferenziata.

¹²⁴ La teoria di VAN GENNEP [1909] 1981 sul rito di passaggio è stata spesso assunta come punto di riferimento essenziale anche per l'interpretazione della commedia aristofanea, con riferimento particolare alle *Rane* (a partire dal contributo di SEGAL 1961, seguito poi da KONSTAN 1986, MOORTON 1989 e LADA-RICHARDS 1999), ma non solo (si vedano BOWIE 1987, per un'applicazione del paradigma del rito di passaggio al ringiovanimento di Filocleone nelle *Vespe*, e BOWIE 1993, per un'applicazione complessiva del tema dell'efebia e della transizione alla gran parte delle commedie superstiti). Per una lettura critica del rito di passaggio applicato ad Aristofane (e specialmente alle *Rane*), cfr. EDMONDS 2003, spec. 181-9, e 2004, spec. 113-7.

¹²⁵ Merita forse un accenno il fatto che l'interpretazione freudiana della forma comica (MAURON 1964) vi ravvisa il nucleo di una dialettica edipica tra padre e figlio in cui la vicenda drammatica esplora le ragioni e le prospettive del figlio. In termini antropologici, questo percorso risulta peraltro del tutto equivalente a un percorso di perfezionamento dell'identità sociale, e dunque a un rito di passaggio: prendendo posizione per il figlio, il testo lo accompagna verso la necessaria conquista del suo stato di *Member* a pieno titolo (*supra*, n. 101), che gli permette quindi di assumere a sua volta il ruolo del padre.

Questa omogeneità è riflessa (o meglio: è articolata simbolicamente) dal carattere continuo e indistinto del tempo drammatico, che si mantiene costante nelle varie fasi. La trasformazione promossa da una vicenda drammatica può infatti manifestarsi in forme così radicali (come avviene di solito in Aristofane) da delineare un mondo nuovo, dove le stesse coordinate spazio-temporali risultano incommensurabili con quelle del contesto di partenza. Ma non è questo il caso della commedia nuova: il mondo costruito dal successo del progetto del protagonista nell'epilogo drammatico non è diverso dal mondo dell'antefatto o della vicenda drammatica. Per quanto euforico e in apparenza definitivo, il finale della *nea* si colloca in un tempo che si mantiene omogeneo a tutte le fasi precedenti: il tempo entro cui si articola la vicenda di un individuo che è parte organica di una illimitata successione generazionale. Il carattere 'definitivo' e statico del tempo successivo al *gamos* non dipende perciò da una sua differenza qualitativa rispetto al tempo precedente, ma solo dal fatto che nell'ordine raggiunto al termine del dramma risultano superate le difficoltà incontrate nel processo iniziatico di integrazione: nel momento del 'vissero felici e contenti' l'eroe può finalmente cominciare la sua esistenza da *full member* come era in programma da tempo immemorabile.

Benché statico anch'esso, il tempo verso cui tendono le trame di Aristofane ha invece tratti completamente diversi. In primo luogo, l'eroe è caratterizzato più di ogni altra cosa dalla sua unicità eccezionale. Nessuna prospettiva seriale potrebbe mai ricomprendere la vicenda di Pisetero, che diviene signore di un mondo alternativo *definitivamente* strutturato. La staticità della conclusione non è dunque legata alla potenziale serializzazione della singola trama comica, ma al superamento dei parametri della temporalità ordinaria. Questo superamento dipende sostanzialmente dal carattere fantastico dell'azione, che si traduce pertanto in una *trasformazione qualitativa* del cronotopo. Il tempo del finale non è più omogeneo né al tempo dell'antefatto, che era segnato dalla durata della sofferenza ma animato da uno slancio

incoercibile verso il rovesciamento¹²⁶, né al tempo dell'azione, cioè al momento in cui ha luogo la trasformazione fantastica. Il tempo del finale aristofaneo si configura come una condizione di pienezza esistenziale e di stabilità definitiva dell'appagamento, in cui ogni aspettativa (e dunque ogni tensione verso un obiettivo ulteriore) è venuta meno. Quello è il momento in cui trovano attuazione tutte le potenzialità implicite nel desiderio che ha innescato la vicenda, e in cui quel desiderio emerge come forza strutturante da cui il mondo stesso deriva il suo nuovo equilibrio. Questa attuazione si rivela inoltre come la condizione 'naturale' delle cose, un ordine a tal punto armonioso da trascendere ed esaurire il divenire.

Per descrivere il tempo del finale aristofaneo mi sembra di una certa utilità il confronto con una struttura analoga e richiamare a questo scopo un'ipotesi sulle funzioni culturali del rito avanzata da Mircea Eliade ([1949] 1999). Per spiegare il carattere sacrale dei miti di rinnovamento, e la funzione sociale dei riti che ad essi rimandano (in particolare i riti di celebrazione dell'inizio dell'anno, dall'*akîtu* babilonese al *nawroz* persiano), Eliade evidenzia alcune proprietà del tempo culturale: l'evento mitico è tale in quanto collocato in un tempo originario che è sia omogeneo che disomogeneo rispetto al presente dell'esperienza condivisa. La sua omogeneità si riflette nell'idea che gli eventi in esso collocati abbiano avuto luogo in una remota anteriorità. Il tratto più importante è però il suo carattere eccezionale, la sua natura 'altra' in quanto ontologicamente piena. Questa alterità fa sì che la realtà sociale e culturale del presente derivi il proprio fondamento dall'evocazione rituale di quel momento originario.

¹²⁶ Un solo esempio molto chiaro: in *Ach.* 1 il primo emistichio (ὄσα δὴ δέδηγμαί) orienta il destinatario in base a un parametro temporale. La grande quantità di esperienze negative (ὄσα) presuppone una *continuità nel tempo*; l'opposizione iperbolicamente squilibrata fra dolore e piacere nei versi iniziali del monologo (vv. 2-3: ἦσθην δὲ βαιά, πάνυ δὲ βαιά, τέτταρα | ἂ δ' ὠδυνήθην, ψαμμακοσιογάργα) crea inoltre fin dalla prima battuta l'aspettativa di un rovesciamento, ovvero, per essere più precisi, l'aspettativa di un evento saliente (v. 128: Ἀλλ' ἐργάσομαι τι δεινὸν ἔργον καὶ μέγα), che risulti capace di costruire una nuova normalità, dove il piacere e il dolore, l'eccezione e la regola, si possano finalmente scambiare le parti.

Il rapporto con l'*illud tempus* del mito è ciò che conferisce al presente del rito la sua capacità di fondare la realtà sociale (si pensi, per fare solo l'esempio più ovvio, al rito cristiano dell'eucaristia, in cui il miracolo della transustanziazione nasce dall'iterazione memoriale della Cena). La solidità dell'esperienza rituale condivisa è dunque funzione della capacità di attualizzare un passato ideale, in una condizione che in quanto tale si colloca su un piano di superiore solidità ontologica rispetto al fluire instabile e insignificante dell'esperienza ordinaria¹²⁷.

Il tempo del finale eroico aristofaneo ha proprietà che l' analogia concettuale con la teoria di Eliade aiuta a cogliere ed esplicitare: la dimensione regressiva corrisponde infatti alla realizzazione di un legame con un *illud tempus* mitico (il momento della stabilizzazione del potere divino negli *Uccelli*; l'Atene ideale dei Maratonomachi nei finali di *Cavalieri* e *Rane*; i primordi del teatro tragico nelle *Vespe*) che ha la capacità di fondare ontologicamente il nuovo presente realizzato dall'azione comica. Il fatto che tra i momenti del passato mitico si trovi anche la storia greca di inizio V sec. non deve stupire più di tanto: l'espansione della potenza ateniese a partire dalla vittoria sui Persiani era non solo abbastanza lontana nel tempo da non far più parte dell'esperienza personale della popolazione durante la guerra del Peloponneso¹²⁸, ma si era cristallizzata in una retorica epi-

¹²⁷ Lo studio di Eliade parte dall'analisi dei rituali dell'inizio d'anno ([1949] 1999, 57-66), interpretati come forme di rinnovamento della creazione cosmogonica originaria (ivi, 67-77). La ripetizione dell'atto rituale acquisisce pertanto un rinnovato potere cosmogonico, che attualizza e rinnova le condizioni della cosmogonia originaria: «Per l'uomo tradizionale l'imitazione di un modello archetipico è una riattualizzazione del momento mitico in cui l'archetipo è stato rivelato per la prima volta» (ivi, 80). Nel contesto del sacrificio brahmanico, in particolare, «questa coincidenza tra l'"istante mitico" e il "momento attuale" suppone sia l'abolizione del tempo profano che la rigenerazione continua del mondo» (ivi, 82).

¹²⁸ Negli anni degli esordi di Aristofane era forse non impossibile, ma certo assai rara la presenza di maratonomachi nel pubblico teatrale: un soldato che avesse vent'anni nel 490 sarebbe stato quasi novantenne all'epoca dei *Cavalieri* o delle *Vespe*, una possibilità non da escludere, ma percentualmente irrilevante. La vecchiaia del personaggio (e del Coro) aristofaneo è spesso connotata tramite il riferimento alla memoria condivisa delle guerre persiane e della battaglia di Maratona, a volte in modo molto esplicito; sul problema vd. OLSON 2002, 128 (nota ad *Ach.* 181).

dittica pervasiva, che l'aveva resa di fatto omogenea a un mito di fondazione¹²⁹.

Il raffronto con il modello di Eliade, peraltro, mette in evidenza anche i tratti specifici della commedia antica: in Aristofane infatti la dimensione regressiva non è volta, come nella lettura che Eliade propone dei rituali di rigenerazione, ad «annullare il tempo percorso, abolire la storia con un ritorno continuo *in illo tempore*, con la ripetizione dell'atto cosmogonico» (ELIADE [1949] 1999, 84); al contrario, essa *produce* storia, cioè una trasformazione del presente che deriva la sua eccezionale pregnanza precisamente dal suo richiamo alle origini. Ma un dettaglio è essenziale: la trasformazione del presente in Aristofane non si limita a presupporre un'antiorità mitica e remota, come quella dei Maratonomachi nelle *Vespe* o nelle *Rane*; essa può rimandare anche a un *illud tempus* più vicino, radicato nell'esperienza biografica. L'utopia agricola di *Acarnesi* e *Pace*, ad esempio, ha sì i tratti di una nostalgia filogenetica, ma nel testo si concretizza come ritorno all'esperienza personale che la guerra ha interrotto (cfr. *Ach.* 32-6; *Pax* 571 ss. – si osservi che l'esortazione comincia con ἀναμνησθέντες, «ricordando», v. 571).

Questo aspetto rende leggibile quello che è a mio parere il tratto specifico del passato comico aristofaneo, e cioè il nesso con un'idea di appagamento che in astratto sarebbe stato possibile nell'esistenza concreta dell'individuo, ma che nell'esperienza vissuta è stato impedito dalla frustrazione. Nel mondo della commedia l'immagine utopistica e idealizzata del passato corrisponde a una condizione dell'esperienza in cui non ha ancora fatto irruzione la forza repressiva e limitante del principio di realtà. La realizzazione fantastica nel presente del *kōmos* finale si fonda dunque sul recupero di un *illud tempus* che non ha solo i caratteri della lontananza mitica, ma anche della possibilità esperienziale tarpata dal principio di realtà. Nella commedia di Aristofane, insomma, la polarità ideale/reale corrisponde alla

¹²⁹ Da ultimo, cfr. SFYROERAS 2013. Talvolta i vecchi aristofanei si definiscono addirittura ἀυτόχθονες, abitanti originari dell'Attica (cfr. e.g. *Ve.* 1076, con MACDOWELL 1971, *ad loc.* e BILES, OLSON 2015, *ad loc.*).

polarità appagamento/frustrazione. In termini freudiani, questa dialettica è riconducibile a quella tra le aspirazioni pulsionali dell'Es¹³⁰ e la forza contenitiva dell'Io, che è sensibile alle istanze del Super-Io e soprattutto all'azione limitante del principio di realtà¹³¹. Nella teoria freudiana dell'ontogenesi, l'Es è la prima componente della personalità a svilupparsi, ma il suo ingresso nella vita determina l'inevitabile incontro con i fattori limitanti del principio di realtà. Questo contenimento, però, non cancella il desiderio illimitato, almeno come aspirazione asintotica. I due estremi che si ricongiungono nell'euforia finale della commedia sono dunque la pienezza del godimento possibile nell'*il-lud tempus* (adombrato dai numerosi elementi utopistici propri dell'*archaia*)¹³² e la sua agognata e definitiva realizzazione nel presente. Certo, è una realizzazione solo finzionale: ma non bisogna dimenticare l'entità del coinvolgimento presupposto dalla cornice festiva e rituale dell'esperienza dionisiaca. Il tempo del desiderio realizzato nel finale aristofaneo è finalmente il tempo dell'autenticità e della pienezza esistenziale, e in termini semiotici esso tende a coinvolgere il pubblico teatrale sgretolando la barriera della finzione drammatica. Il tempo del *kōmos* finale

¹³⁰ Il termine 'Es' viene introdotto da Freud in *L'Io e l'Es* (FREUD [1923] 1977), raccogliendo una proposta teorica di Georg Groddeck (1923), che a sua volta si ispira indirettamente al pensiero di Nietzsche. L'Es corrisponde al polo istintuale della personalità, controllato e temperato dall'Io (LAPLANCHE, PONTALIS [1967] 1973, 197-9).

¹³¹ Questa dialettica corrisponde alla cosiddetta 'seconda topica dell'Io', delineata da Freud nel secondo ciclo di lezioni di cui si compone *Introduzione alla psicoanalisi* (FREUD [1915-1917, 1932] 1978, 481 ss.). In essa l'Io viene definito come un principio di aggregazione razionale che deve però rispondere a tre stimoli diversi, quei tre «tiranni» che per Freud sono «il mondo esterno, il Super-Io e l'Es» (ivi, 483). Il rapporto tra la forza contenitiva dell'Io e la dimensione pulsionale dell'Es spinge Freud a ricorrere a una metafora forse non del tutto involontariamente platonica, secondo cui «il rapporto dell'Io con l'Es potrebbe essere paragonato a quello del cavaliere con il suo cavallo. Il cavallo dà l'energia per la locomozione, il cavaliere ha il privilegio di determinare la meta, di dirigere il movimento del poderoso animale. Ma tra l'Io e l'Es si verifica troppo spesso il caso, per nulla ideale, che il cavaliere si limiti a guidare il destriero là dove quello ha scelto di andare» (ivi, 482).

¹³² Un tema di enorme rilievo per la comprensione della commedia antica come genere; per un orientamento generale si vedano almeno ZIMMERMANN [1983] 1991; FARIOLI 2001; LAURIOLA 2009; CORBEL-MORANA 2010. Analisi di singoli drammi in prospettiva utopistica sono proposte da BERTELLI 1983 e CORSINI 1987 (*Uccelli*); ZEITLIN 1999 (*Ecclesiazuse*).

ha una consistenza ontologica superiore al tempo della frustrazione (nell'antefatto) o al tempo della trasformazione (nel corso dell'azione eroica) perché *deriva dalla sovrapposizione di due 'modi' logicamente impossibili: la dinamica del rito sovrappone in esso lo stato del mondo presente, risultato degli accadimenti che si sono realizzati nel tempo, e quello delle potenzialità che non si sono realizzate.*

La dinamica delineata dall'azione eroica in Aristofane, e dal protagonista egocentrico in particolare, non è dunque una dinamica di *integrazione* dell'io nel gruppo, e non si può in alcun modo ricondurre al rito di passaggio messo in scena dalla trama della *nea*¹³³. Non è un caso che Aristofane crei protagonisti anziani, per i quali la logica del rito di passaggio avrebbe senso ormai solo come uscita dalla vita. In barba alla 'ragionevolezza' di questa logica (se l'eroe è vecchio è ragionevole che debba morire presto), l'azione aristofanea consiste in una dinamica di caparbia e improbabile realizzazione individuale, che ha tanto più senso quanto più è avanzata l'età del personaggio, e quanto più sono logore le sue prospettive esistenziali (Evelpide negli *Uccelli*: ἡμᾶς δεομένουσ | ἐσ κόρακασ ἐλθεῖν, «Noi volevamo solo andarcene all'inferno», v. 28)¹³⁴. Il progetto comico del protagonista di Aristofane mira infatti ad attuare precisamente quelle potenzialità che egli avverte e presenta come sottratte ingiustamente alle sue legittime aspettative (un atteggiamento ubiquitario, da *Ach.* 61 ss., in particolare v. 114: Ἄλλωσ ἄρ' ἐξαπατώμεθ' ὑπὸ τῶν πρέσβεων; «Allora è tutto un imbroglio, questa storia degli ambasciatori?» fino a *Pl.* 28-31). In Aristofane il gruppo, lungi dal configurarsi come un orizzonte al cui interno essere accettati, è la principale fonte di limitazione pulsionale; tra mille esempi possibili, si ricordi come reagisce Pisetero dopo che il sacerdo-

¹³³ Un'opinione invece piuttosto diffusa negli studi su Aristofane (e sostenuta tra gli altri anche da A. Bierl in questo stesso volume).

¹³⁴ «Come dimostrano Diceopoli e poi tutti gli altri vecchi protagonisti di Aristofane, nella commedia aristofanea la vecchiaia è il tempo dell'affermazione libidica più assoluta e intransigente *perché* più paradossale e socialmente più inammissibile. Nella dialettica tra libido individuale e repressione sociale la voglia del vecchio ha uno statuto semiotico privilegiato: la voglia del vecchio è, per così dire, la voglia nella sua forma pura» (DELL'AVERSANO 2016, 776, corsivo nel testo).

te ha cominciato a invocare troppe divinità e i troppi uccelli a esse collegati, *Av.* 894: ἐγὼ γὰρ αὐτὸς τουτογι θύσω μόνος, «il sacrificio me lo faccio da solo». In quanto tale, il gruppo sociale è un alleato del principio di realtà, cioè di una *forza repressiva da trascendere*. Il desiderio comico in Aristofane non si esaurisce dunque nel progetto politico più o meno razionale e condivisibile portato avanti dall'eroe, anche se molte commedie occupano il piano delle dichiarazioni ufficiali parlando appunto di come migliorare la situazione della *polis*. Alle spalle del progetto politico di interesse collettivo c'è prima di tutto l'istanza di risarcimento esistenziale dell'individuo, che per realizzarsi ha bisogno di rimuovere i vincoli posti all'Io dal principio di realtà (a cui appartiene ovviamente anche la realtà sociale), e che pertanto fa leva sulla forza della parola poetica e della fantasia drammatica.

Sul piano dell'ideologia, queste osservazioni permettono di apprezzare ancora una volta l'enorme differenza tra la commedia antica e nuova: in termini di semiosi della referenza, infatti, cioè del rapporto che unisce i segni del mondo possibile del testo al mondo dell'esperienza primaria, potremmo sostenere che il tempo della *nea* è una sorta di *positivo fotografico*, cioè una riproduzione stilizzata dell'ordine del mondo come viene descritto (e *prescritto*) dalla norma culturale nella realtà primaria. Il tempo dell'*archaia* è invece un *negativo fotografico*, perché in esso trovano posto precisamente le esperienze che il principio di realtà ha espunto dal percorso pregresso del protagonista (e del soggetto sociale medio che incarna il destinatario implicito di quei drammi). Il 'realismo' mimetico della *nea* è dunque una sorta di conferma subliminale della norma, mentre l'antirealismo dell'*archaia*, quello slancio fantastico che rappresenta la cifra poetica di Aristofane, mira piuttosto a risarcire il destinatario, tramite la compensazione del personaggio finzionale, di tutte le limitazioni imposte *dalla* norma.

In termini politici, il blando, indulgente, progressista Menandro è di fatto conservatore nella misura in cui i suoi testi postulano la natura intoccabile della norma culturale e subordinano l'individuo a sistemi sociali immutabili. Aristofane costruisce

invece un sistema di valori fondato sulle capacità creative della *libido*: in tal senso, anche se i valori politici professati nei testi sono tendenzialmente antidemocratici, e dunque conservatori se riferiti al sistema politico ateniese del V secolo, Aristofane è di fatto promotore di un messaggio autenticamente rivoluzionario, che attribuisce alla soggettività irriducibile di un ego titanico il primato su ogni altra forma di ordine del mondo.

È possibile a questo punto riprendere la metafora geometrica del tempo comico come percorso lineare e precisarne i limiti: lo sviluppo della vicenda eroica in Aristofane è sì lineare, ma non corrisponde a una traiettoria continua: esso va inteso piuttosto come una linea spezzata, dove il punto di cesura (che potremmo collocare grosso modo nel momento – del dramma o dell'antefatto – in cui l'eroe elabora l'idea comica) individua il salto dal piano in cui prevale il principio di realtà a quello dominato dalla fantasia di realizzazione. L'azione della commedia di Aristofane introduce nell'ordine del mondo, e pertanto nella temporalità, una *discontinuità* operata dall'azione cosmogonica e irripetibile dell'eroe. Gli obiettivi del progetto possono apparire regressivi, poiché includono di solito il recupero di uno stato positivo preesistente. Ma essi non si limitano a un ripristino circolare: al contrario, la linearità discontinua del tempo nella commedia di Aristofane colloca nella parte successiva allo snodo fantastico non un recupero del passato *tel quel*, ma il recupero di un *passato alternativo*. Si tratta di una logica affine a quella del moderno tema fantastico delle vite parallele, dove l'esplorazione nel mondo possibile permette l'attuazione almeno finzionale delle opzioni scartate dalla linearità selettiva propria del principio di realtà. Le vite parallele che il personaggio esperisce nel corso di una narrazione di questo tipo si configurano infatti come una sorta di proiezione sull'asse della diacronia di quelle che in sincronia sono solo alternative che si escludono a vicenda. L'esplorazione diacronica di queste alternative si traduce in una sorta di estensione della vita, e questa è precisamente la condizione raggiunta dal protagonista aristofaneo, che *comincia a vivere* da vecchio la vita che non ha potuto vivere da giovane.

La regressione fantastica in Aristofane funziona appunto come esplorazione delle opzioni scartate, delle possibilità esistenziali e di appagamento conculcate dalla logica esclusiva del principio di realtà.

Aristofane integra dunque la polarità concettuale passato/futuro con una nuova forma di temporalità, che potremmo definire il futuro-passato, che possiede i tratti superficiali di un percorso regressivo, ma in realtà rappresenta uno slancio in avanti che segue la traccia fantasma delle opzioni non godute. Il futuro-pasato di Aristofane è il tempo del recupero dell'eccedenza non vista, è il tempo fantastico in cui tutto tornerà ad essere come non è mai stato¹³⁵.

ALESSANDRO GRILLI
Università di Pisa
alessandro.grilli@unipi.it

ABSTRACT

This article aims to explore the meanings of temporal structures in Aristophanic comedy, in order to shed light on the ideology of Attic old comedy as a literary genre. The timelines of the comic plot are investigated through an in-depth analysis of the final *kōmos*, where the protagonist's success is normally highlighted by forms of sexual and emotional fulfilment that remain a basic feature of the comic genre from Aristophanes to this day. The analysis of Aristophanes' 'gamic' endings is carried out by contrast with the marriage plot of Attic new comedy. The ideology of the *nea*, which Menander's comedies allow to follow in detail, is defined and promoted by a falsely linear temporality: the young man's progress towards his marriage conceals the iterative circularity of individual existential paths, intended to secure the reproduction of an immutable social order. On the contrary, the timeline of Aristophanes' plots entails an authentically linear temporality, despite the apparently regressive traits of the protagonist's accomplishments.

¹³⁵ Questa felice espressione, che a mio giudizio riesce ad esprimere in sintesi la sostanza della temporalità aristofanea, echeggia il titolo del secondo volume del ciclo romanzesco di Joachim Meyerhoff *Alle Tote fliegen hoch*: il titolo tedesco (*Wann wird es endlich wieder so, wie es nie war*) viene citato nella traduzione italiana di Giovanna Agabio (MEYERHOFF [2013] 2015).

In fact, the dramatic action involves a radical transformation, rooted in the heroes' initial disempowerment and leading to a permanent, wish-fulfilling utopia. It is, however, a timeline all of its own, since the utopian future reached in the comic finale has the paradoxical features of a 'future-past': it involves not so much the restoration of a lost bliss, as the finally unrestrained experience of existential options previously discarded by the sheer action of the reality principle.

KEYWORDS

Aristophanes – Attic old comedy – Menander – Attic new comedy – Plautus – Roman *palliata* – ancient comedy – time in literature – *gamos* – marriage plot – marriage in literature – ideology of literary genres – happy ending.

Riferimenti bibliografici

- ABBT C., NIAZI N. (edd.), *Der Veltuer 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 spätclassischen 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, LÄMMLER, 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-STERNBERG 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, LÄMMLER, 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 Matteo 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 Athmoneus*, «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 Vespe 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.

- CHANIO-TIS A., *Festivals and Contests: Definitions and General Characteristics*, in *ThesCRA VII [Festivals and Contests in the Greek World]*, ed. A. CHANIO-TIS], 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-ENGLÉ G., *Costume in the Comedies of Aristophanes*, Cambridge 2015.
- COOPER C., *Gorging on Prodicus: Prodicus of Ceos, Cleon, and Aristophanes' Acharnians*, «Mouseion» III. 17 Suppl. 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., KATAXYΣΜΑΤΑ 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.), *Karnevoleske 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.
- EDMUNDS 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 Kulturen 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' Thesmophoriazusae*, «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 Peisetiaros*, 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).

- HOOKER 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., *Εἰρεσιώωνη*, in RE V.2 (1905), coll. 2135-6.
- KERN O., *Βουλίμου 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 «Présocratiques» 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., *Leroe 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 (= «YClS» 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 Acares, 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 Vespe 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.
- REDEEN 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 χάρις. *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.
- SCHIEDL 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.
- VAIJO 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