

FILIPPO ANDREA GRANDI

Matrimonio e potere nella *Casina* di Plauto. La femminilità dominante e le ansie del patriarcato

È opinione largamente condivisa che *Casina* sia una delle commedie più originali di Plauto: uno dei suoi temi portanti consiste nel fatto che il personaggio di Cleostrata assume una posizione marcatamente sovraordinata rispetto al marito¹. Anche se questo tipo di rapporto tra i due coniugi non sembra dipendere da fattori sociali o economici², potremmo senz'altro definirlo in base al concetto di 'ipogamia femminile': il termine 'ipogamia' fa parte del linguaggio tecnico della sociologia e si riferisce alle relazioni di tipo affettivo o coniugale in cui la posizione della donna è sovraordinata, in base a parametri di diversa natura, a quella del partner maschile.

In *Casina* il tema della ipogamia femminile è considerato molto pervasivo³, ma il rapporto fra genere e potere nella commedia non ha ancora ricevuto un'attenzione commisurata alla sua importanza e in questo contributo, per quanto mi è possibile, cercherò di svolgere un'analisi che ne metta in luce la rilevanza simbolica; a questo scopo credo che possa essere utile leggere la commedia nell'orizzonte ermeneutico tracciato dagli studi di genere e dalla teoria culturale, due indirizzi di ricerca senz'altro

¹ Cfr. PETRONE 2020.

² Una parte della critica definisce Cleostrata *uxor dotata*, facendo dipendere la subalternità del *senex* da fattori economici (QUESTA, SCANDOLA 1988). Nella commedia, tuttavia, non si fa mai riferimento alla ricca dote di Cleostrata e questo dato potrebbe essere interpretato come elemento di marcata frizione fra la moglie dominante di *Casina* e altre mogli della commedia plautina, esplicitamente descritte come *dotatae*: se, infatti, per le *uxores dotatae*, un atteggiamento prevaricante nei riguardi del marito può essere spiegato dalla semplice osservazione che da una ricca dote possono dipendere sicurezza psicologica e tendenza alla leadership, il potere che Cleostrata esercita sul *senex* trae origine, presumibilmente, da 'doti' intellettuali e performative che fanno del personaggio un *unicum* dell'intero teatro plautino (cfr. più avanti nel testo).

³ Cfr. GOLD 2020.

sensibili alle rappresentazioni letterarie dell'ipogamia femminile⁴.

Nella prima parte del lavoro, in particolare, tenterò di precisare la funzione e il significato delle *seruiles nuptiae* nella *Casina* (effettivamente organizzate e celebrate come fossero *liberales*)⁵; nella seconda, invece, proverò a spiegare il carattere radicale che la femminilità dominante assume in questa commedia, facendo riferimento all'assetto patriarcale della cultura romana arcaica.

1. *Le seruiles nuptiae: una proposta interpretativa*

La critica ha giustamente sottolineato il carattere tutto letterario delle *seruiles nuptiae*, ricordando che a Roma, come in Grecia, gli schiavi non potevano sposarsi⁶. Ma sulle ragioni di questa bizzarra trovata plautina, tanto più bizzarra in quanto isolata nella produzione di Plauto⁷, non sono state finora avanzate ipotesi davvero convincenti⁸.

⁴ Cfr. PRAZ 1948, DIJKSTRA 1988², WINKLER 1990, GRILLI 2012, e BUTLER 2014² e 2017².

⁵ Riprendo i termini '*seruiles nuptiae*' e '*liberales*' dal prologo di *Casina* (cfr. vv. 68 e 74).

⁶ Sull'istituto del matrimonio a Roma cfr. CAMPANILE 1984, FAYER 2005, BONANNI 2010 e FIORI 2011.

⁷ A dimostrazione della singolarità delle *seruiles nuptiae*, si ricordi che l'unica situazione plautina direttamente confrontabile con quella proposta nella *Casina* è quella del *seruus amator* del *Persa*: questa commedia, infatti, muove dalla passione amorosa di uno schiavo. Le due situazioni, tuttavia, presentano alcuni tratti specifici che le rendono piuttosto diverse l'una dall'altra: 1) nel *Persa* l'amor del *seruus* è pienamente corrisposto, dato che la prostituta Lemniselenis ricambia senza riserve l'amore di Toxilus, e non ha nulla a che vedere con la smania animalesca degli schiavi di *Casina*; 2) la vicenda amorosa di Toxilus appartiene a una dimensione extra-coniugale, dato che l'amata è una prostituta da riscattare e non si allestisce né si menziona alcun matrimonio; 3) a differenza di Olympio e di Chalinus, Toxilus, come ci si può aspettare dalla sua *calliditas*, è un personaggio positivo e trionfante.

⁸ Fra i contributi che hanno affrontato la questione delle *seruiles nuptiae*, vale la pena ricordare CHIARINI 1978 e JAMES 2012, che si occupa solo incidentalmente del problema, ma svolge comunque delle considerazioni interessanti. Chiarini, in particolare, osserva che «*nuptiae* [...] non è altro che un duplicato fantastico, una proiezione metaforica ed eufemistica, di *stuprum*, di quell'atto sessuale, il possesso di Casina, che tyranneggia sin dalle prime battute la mente del vecchio». Questa interpretazione, di certo condivisibile nella misura in cui richiede che le *seruiles nuptiae* debbano essere

Com'è noto, uno fra i principi ermeneutici più solidi vuole che gli aspetti marcati delle rappresentazioni letterarie possano configurarsi per l'interprete come punti di riferimento imprescindibili. In questa prospettiva, le metafore letteralizzate⁹, presenti in molte opere letterarie, rientrano di certo fra gli aspetti più pregnanti e per questo meritevoli di considerazione ermeneutica.

Quanto a *Casina*, le *seruiles nuptiae* – di per sé marcate proprio perché non realistiche e evidentemente significative, dato che intorno ad esse si dipana la trama della commedia – potrebbero essere interpretate, appunto, come metafora letteralizzata della sotto-missione del coniuge di sesso maschile a quello di sesso femminile.

Prima di tutto, bisogna notare che fin dal prologo (vv. 67-78)¹⁰ l'espressione *seruiles nuptiae* non è intesa come matrimonio fra uno schiavo e una schiava, ma piuttosto come l'atto di prendere moglie compiuto da un *seruus* (*Seruiles nuptiae? Seruin uxorem ducent aut poscent sibi?* vv. 68-9): il focus, insomma, è sulla *seruitus* del coniuge maschile, e non su quella della moglie, tanto più che *Casina*, sposa contesa e alla fine neppure conquistata, non è davvero una schiava (cfr. prologo).

In secondo luogo, nel corso della commedia, la rappresentazione del *senex* risente di tratti servili e il *senex* stesso ricopre un ruolo marcatamente subalterno rispetto a sua moglie Cleostrata.

L'accentuazione dei tratti servili del *senex* si deve fondamentalmente a due aspetti: le sfumature connotative del verbo *metuo*

lette in accezione metaforica, ha a mio avviso un limite irredimibile nel fatto, notato dallo stesso studioso, che le *nuptiae* vengono effettivamente allestite e celebrate come fossero *liberales*. Sembra, infatti, difficile che da un semplice eufemismo (*nuptiae* per *stuprum*) possano dipendere l'allestimento e la celebrazione di un matrimonio vero e proprio. JAMES 2012, peraltro, senza proporre una soluzione della questione, fa notare un aspetto che rende la lettura di Chiarini ancora meno plausibile: Cleostrata e gli altri personaggi *liberi* della commedia, i quali dovrebbero porre l'accento sulla differenza fra *contubernium* e *iustum coniugium*, ricorrono, invece, proprio come gli schiavi, al lessico matrimoniale. È evidente dunque che l'anomalia delle *seruiles nuptiae* nella *Casina*, non solo allestite e celebrate, ma anche accettate di buon grado dai *liberi*, è a tal punto marcata da richiedere un'interpretazione diversa da quella proposta da Chiarini.

⁹ Per le metafore plautine cfr. FRAENKEL 1960²; e, più precisamente, cfr. ROSSI LINGUANTI 1989, PADUANO 1993 e GRILLI 2012 per l'opportunità di interpretare alla lettera certe metafore delle opere letterarie.

¹⁰ Le citazioni del testo seguono l'edizione LINDSAY 1910.

e il contenuto di due *loci* della commedia nei quali gli usi della parola *seruus* consentono di riflettere sulla posizione relativamente debole e tendenzialmente subordinata del marito di Cleostrata (vv. 289-91 e vv. 734-42).

Quanto al valore connotativo di *metuo*, si può osservare che nei passi di *Casina* nei quali la base *metu-* ricorre, essa si riferisce sempre a paure di schiavi, indicando, in particolare, la paura di Olympio e quella, simulata, di Pardalisca e dei *familiares* in casa di Cleostrata (cfr. vv. 361, 385, 622, 665 e 908). Laddove, dunque, il *metuere* abbia per soggetto il *senex* (vv. 303-5, vv. 574-5, vv. 588-90 e vv. 756-8), la paura del vecchio potrebbe essere stata espressa con lo stesso verbo che identifica la paura degli schiavi allo scopo di suggerire una qualche prossimità fra il *senex* e i *serui* della commedia. Questa supposizione, peraltro, sembrerebbe confermata dal fatto che, al verso 756, il vecchio, impaurito dal racconto di Pardalisca, esclama *At pol malum metuo*: temere la punizione corporale, in effetti, rientra fra i tratti distintivi più significativi del servo plautino e il *senex*, ammettendo questo genere di paura, quasi dice, sia pure inconsapevolmente, di essere un *seruus*¹¹. Vale la pena, ora, di verificare direttamente nel testo l'uso del termine *seruus* in rapporto al *senex*, prendendo in considerazione le due sequenze che, insieme al *metuere*, contribuiscono, a mio avviso, ad accentuare i tratti servili della sua rappresentazione (vv. 289-91 e vv. 734-42):

SEN. Scio.

Sed utrum nunc tu caelibem te esse mauis liberum
an maritum seruom aetatem degere et gnatos tuos?

In questo *locus* la contrapposizione fra i nessi *caelibem liberum* e *maritum seruom*, unita al fatto che è il *senex* a pronunciare queste parole, può far pensare che nel testo vi sia un gioco ironico fra ciò che il vecchio intende dire e ciò che, inconsapevolmente, egli aggiunge al proprio messaggio; un gioco ironico, insomma, fra contenuto letterale e impliciti connotativi dell'enunciato. Da un

¹¹ Devo l'osservazione sulla paura di una punizione corporale al referee anonimo.

lato, infatti, il *senex* indica a Chalinus la via dell'affrancamento, per il quale basterebbe smettere di ambire alla mano di Casina, dall'altro, però, egli sembra anche dire che al celibato corrisponde la libertà e all'ammogliarsi la schiavitù. Se le cose stanno così, potremmo sostenere che l'implicito connotativo dell'enunciato dà voce a una sorta di risonanza 'inconscia' nel discorso del personaggio: il *senex*, più precisamente, manifesterebbe senza avvedersene il disagio che gli è procurato dall'essere sottomesso come un *seruus* alla propria moglie¹². A questo proposito, è importante notare che in tre dei quattro casi nei quali il vecchio *metuit* la causa che determina il 'servile' *metuere* è proprio Cleostrata¹³.

SEN. Mane. OL. Quid est? Quis hic est homo?

SEN. Erus sum. OL. Quis erus? SEN. Quoius tu seruus.

OL. Seruos? ego? SEN. Atque meus. OL. Non sum ego liber?

Memento, memento. SEN. Mane atque asta. OL. Omitte.

SEN. Seruos sum tuos. OL. Optumest. SEN. Opsecro te,

Olympisce mi, mi pater, mi patrone. OL. Em,

Sapis sane.

SEN. Tuos sum equidem.

OL. Quid mihi opust seruo tam nequam?

In questo secondo passo, più esplicito del precedente, il *senex* arriva a negare il proprio status di *erus* e a dichiararsi per due volte schiavo di un suo schiavo, il quale, a sua volta, lo definisce *seruus tam nequam*¹⁴.

¹² Per i limiti di una critica psicoanalitica dei personaggi letterari cfr. ORLANDO 1990, 1992 e 1997, dove si osserva che i personaggi non hanno la dimensione extra-testuale delle persone, ma esistono solo in quanto testo e costruzione di parole. Poiché, tuttavia, persino i personaggi si configurano come parte integrante delle rappresentazioni letterarie dei fatti umani, potrebbe essere ragionevole sostenere che la letteratura tenda a riflettere le manifestazioni dell'inconscio che si danno nell'espressione linguistica reale, anche a prescindere dalla mancanza di uno spessore extra-testuale del personaggio.

¹³ Si potrebbe, inoltre, sostenere che anche nel caso in cui il *senex metuit* per la follia di Casina inventata da Pardalisca (vv. 756-8), la paura del vecchio deriva ugualmente dalla sua tendenza a sottomettersi al partner femminile nel rapporto coniugale: la giovane, infatti, nella narrazione di Pardalisca, si configura come una donna che rifiuta il vincolo matrimoniale.

¹⁴ Per il gioco sull'inversione del ruolo sociale all'interno del codice plautino, cfr. anche *Rudens*, vv. 1265-6.

Si potrebbe quindi affermare che la commedia presenta un certo numero di elementi lessicali che contribuiscono alla rappresentazione del *senex* come *seruus*. In particolare, gli aspetti per noi più rilevanti sembrano derivare dal valore connotativo che il verbo *metuo* assume nella commedia e dall'analisi del primo dei passi citati: è proprio in virtù del fatto che questi due elementi (*metuo* e il primo passo) definiscono la *seruitus* del *senex* in rapporto a Cleostrata che comincia a delinearsi la possibilità che le *seruiles nuptiae* siano una metafora letteralizzata della sottomissione del partner maschile nel matrimonio. Allo scopo, dunque, di avvalorare questa ipotesi, cercherò di mostrare l'effettiva marcatezza della subalternità del marito alla moglie, esplorando le dinamiche di interazione fra i due coniugi.

Per cominciare, potremmo soffermarci su una battuta che il *senex* rivolge a Cleostrata chiamando se stesso Giove e sua moglie Giunone: SEN. *Heia, mea Iuno, non decet esse te tam tristem tuo Ioui* (v. 230). Com'è noto, l'immaginario olimpico tende a riflettere l'assetto patriarcale della cultura romana: Giunone, infatti, pur configurandosi come dea di primaria importanza, ricopre rispetto a Giove una posizione subalterna. Sembra quindi ragionevole sostenere che il vecchio si serva dei nomi delle due divinità per descrivere il proprio matrimonio come un rapporto a dominanza maschile: Cleostrata sarebbe tenuta ad assecondare il marito-Giove proprio in quanto Giunone. Se, tuttavia, la moglie del *senex* può reggere il paragone con la sorella e sposa del padre degli dei – almeno per quanto riguarda l'essere *tristis* nei confronti del proprio partner –, il vecchio, al contrario, non condivide nessuna caratteristica con Giove, nella misura in cui il suo ritratto risente di una caratterizzazione servile e lui stesso, come si vedrà, ricopre una posizione di netta debolezza rispetto a Cleostrata. Ammesso, poi, che sia lecito desumere dal verso esaminato che il *senex* non può fare a meno di precisare l'assetto gerarchico del proprio matrimonio, questo fatto potrebbe essere interpretato di per sé come un indizio piuttosto significativo dell'inefficienza della sua leadership coniugale: chi, infatti, detiene un potere stabile e forte tende a dissimularlo e ottiene, il più delle volte,

che i sottomessi si adeguino alle sue imposizioni come per libera scelta¹⁵.

A sostegno della lettura appena proposta, si può osservare che il vecchio, dopo essersi definito ancora una volta Iuppiter e aver definito Cleostrata e Chalinus *minutos deos*, è costretto a fare i conti con la dura realtà dei fatti (OL. *Quasi tu nescias, repente ut emorian-tur humani Ioues*, vv. 333-4) e arriva ad ammettere che lo scettro del potere domestico non è lui a impugnarlo, ma sua moglie (SEN. *Patiundumst, siquidem me uiuo mea uxor imperium exhibet*, v. 409). Il *senex*, quindi, definendosi Iuppiter, rivela una sorta di *wishful thinking* del personaggio, che ne enfatizza il carattere velleitario, in piena conformità col ruolo del *senex amator* nella *palliata*¹⁶.

A questo punto, per approfondire ulteriormente la questione della subalternità del *senex* nel rapporto coniugale, può essere ragionevole distinguere gli ambiti nei quali il confronto fra i due coniugi si realizza, in modo da far emergere con chiarezza tutte le sfaccettature del rapporto di potere fra Cleostrata e il *senex*. Gli ambiti cui mi riferisco sono: il coraggio, l'arte della guerra (tutta metaforica, s'intende), l'abilità retorica e l'intelligenza¹⁷. Analizzerò, adesso, ciascuno di questi campi, tenendo conto, in parallelo, delle caratteristiche performative del *senex* e di quelle di sua moglie, dato che il potere è un concetto relazionale e, come scrive Grilli¹⁸, risulta essere di necessità «un gioco a somma zero: quanto più se ne accumula da una parte, tanto meno deve essercene dall'altra».

A proposito del primo ambito, il coraggio, Cleostrata ne ha da vendere e lo dimostra fin dalla sua prima comparsa sulla scena (cfr. il dialogo fra lei e Myrrhina, vv. 144-216)¹⁹, dato che

¹⁵ Per questa concezione del potere e per un inquadramento esaustivo del potere come problema teorico cfr. HAN 2019².

¹⁶ Cfr., ad esempio, la vanità di Callifone nel *Mercator*.

¹⁷ Cfr. PINTA 2017 che, studiando il rituale del matrimonio contadino russo, mostra come i parametri indicati (coraggio, arte della guerra, abilità retorica e intelligenza) siano particolarmente adeguati per un'analisi delle dinamiche di potere che intervengono nel rapporto coniugale nei contesti patriarcali.

¹⁸ GRILLI 2012, 123.

¹⁹ Per un'analisi capillare del passo cfr. *infra*, p. 151.

rifiuta di sottomersi al marito senza alcun timore e in marcata frizione con la norma sociale della Roma arcaica. Al coraggio di Cleostrata, d'altra parte, si contrappone la ridicola e derisa viltà del *senex*, il quale, oltre a *metuere* come un schiavo, teme in particolare la follia di Casina inscenata da Pardalisca: in questo caso, infatti, egli non si mostra all'altezza delle aspettative della cultura patriarcale, che prevede per il marito la capacità del *taming of the shrew*. Casina, a quanto racconta la schiava, è impazzita e minaccia di uccidere chi vada a letto con lei la notte delle nozze. Il *senex*, allora, ben più vile di quanto non sia concesso a un *uir*, prega l'ancella di chiedere a Cleostrata di intervenire (vv. 704-6):

SEN. Timor praepedit uerba. Verum, obsecro te,
Dic me uxorem orare, ut exoret illam
Gladium ut ponat et redire me intro ut liceat.

E inoltre, alla fine della scena successiva (vv. 751-6), Olympio prova a smorzare la paura del padrone, quasi che – sembra di poter intuire – la reazione di Casina fosse riconducibile a una sorta di crisi prematrimoniale della sposa (*Nugas agunt: noui ego illas malas merces*), ma il *senex* continua a *metuere* (*At pol malum metuo*):

SEN. Gladium Casinam intus habere ait,
Qui me ac te interimat.
OL. Scio. sic sine habere:
Nugas agunt: noui
Ego illas malas merces.
Quin tu i modo mecum
Domum. SEN. At pol malum metuo.

E infine, verso la conclusione della commedia, il marito di Cleostrata, dopo la beffa delle 'nozze maschie', appare pallido per lo spavento (v. 982): CL. *Times?* SEN. *Egone? Mentire hercle*. CL. *Nam palles male*. Se, dunque, è vero che il coraggio e la paura costituiscono uno dei campi nei quali si realizza il rapporto di potere fra il *senex* e sua moglie, è evidente che su questo piano il marito risulta marcatamente più debole di Cleostrata.

Per passare, adesso, al secondo degli ambiti selezionati come pertinenti alla estrinsecazione del rapporto di potere fra i due coniugi, la strategia militare, si osservi che in senso proprio non si combatte nessuna guerra nella commedia; ciò nondimeno, le numerose metafore militari adoperate – è il caso di dire – su entrambi i ‘fronti’, quello del *senex* e quello di Cleostrata, autorizzano la critica a ricorrere a sua volta a questo genere di metafora²⁰. Dopo che Cleostrata e suo marito hanno entrambi fallito nel tentativo di persuadere l’una Olympio e l’altro Chalinus, il *senex* osserva che *Necessum est uorsiis gladiis depugnari* (v. 344): questa situazione è ai suoi occhi una *pugna* e l’unica cosa che riesce a concepire per affrontarla è scegliere un’arma tutt’altro che tipica dell’uomo atto alla ‘guerra’: il sorteggio, che è pura fortuna. Cleostrata, per parte sua, nonostante la sorte abbia premiato il marito, riesce a piegare la sfortuna a proprio favore, approfittando del momentaneo svantaggio per realizzare la stoccata finale delle celebri ‘nozze maschie’. Sul piano ‘strategico’, dunque, è Cleostrata a prevalere, nonostante la norma socializzata faccia della guerra (metaforica e non) una prerogativa tutta maschile.

Anche la retorica, strettamente legata alla dimensione politica e, con essa, appannaggio degli uomini nell’antica Roma, è, nella commedia, un’esclusiva di Cleostrata. Il *senex*, infatti, stando alle parole di sua moglie (*Nam quid friguttis?* v. 267), cinguetta o, più verosimilmente, balbetta, inciampa per tre volte in un *lapsus linguae* (vv. 367, 673 e 702)²¹ e perde una causa come *aduocatus* (vv. 563ss.). Per queste ragioni Cleostrata non teme il confronto con il marito sul piano retorico (*Iam hic erit, nunc experiemur, nostrum uter sit blandior* v. 274), mentre il vecchio, pur raccogliendo la sfida della moglie, ammette di temere le sue doti persuasive (*Iam metuo ne Olympionem mea uxor exorauerit ne Casinam ducat* vv. 304-5). Cleostrata, infine, in virtù del suo talento nell’arte della parola, si può permettere di dissimulare la propria capacità persuasiva (cfr. vv. 580ss.) al punto che,

²⁰ Cfr. CHIARINI 1978 e CAGNIART 1999.

²¹ Sui *lapsus linguae* in *Casina* cfr. WILNER 1930 e BRONSON FELDMAN 1962.

quando suo marito la rimprovera di non aver saputo convincere Alcesimus (*Vitium tibi istuc maxumum est: blanda es parum*, v. 584), la donna, sfruttando prontamente le improvvide scelte lessicali del marito, ricorda al suo interlocutore che la *blanditia* è una prerogativa delle prostitute: *Non matronarum officiumst, sed meretricium, uiris alienis, mi uir, subblandirier* (vv. 585-6). Questi ultimi versi, peraltro, potrebbero essere confrontati con l'analisi che ho proposto per il v. 230²²: da un lato, il *senex* utilizza il nome di Giove per ribadire il proprio potere, ma ammette, di fatto, la propria inferiorità rispetto alla moglie; dall'altro, Cleostrata si sottomette a parole al marito (*mi uir*), ma rivela, di fatto, che la sua posizione nel rapporto coniugale è sovraordinata rispetto a quella del *senex*.

A questo punto, resta da considerare il quarto ed ultimo dei campi prescelti, vale a dire l'intelligenza²³, un ambito senz'altro adatto all'analisi delle dinamiche anomale fra genere e potere: la facoltà di *intellegere*, infatti, appare del tutto indipendente dalle differenze corporee fra il maschio e la femmina, che spesso possono condizionare non soltanto il coraggio e la strategia militare, ma persino l'arte della parola (nella quale, com'è noto, la gestualità e in generale la presenza fisica sono di norma parte integrante della performance). A tal proposito, si può notare che alla conclamata stupidità del vecchio, incapace di mentire e bersaglio di inganni, si contrappone la capacità di intuire e decodificare propria di Cleostrata: è, infatti, anche grazie alla sua intelligenza che la donna «punisce le velleità adulterine del marito»²⁴. La moglie del *senex*, in particolare, conosce le intenzioni del marito fin dalla sua prima apparizione sulla scena (vv. 150ss.)²⁵ e com-

²² Cfr. *supra*, p. 142.

²³ La parola 'intelligenza' indica in questo caso la mera facoltà di *intellegere*.

²⁴ Cfr. PADUANO 2013, 472. Si veda l'intero contributo per un'analisi della funzione e del significato dell'intelligenza di Cleostrata in *Casina* e per una discussione sistematica della «intelligenza al femminile» nel macrotesto plautino.

²⁵ L'indiscrezione di Chalinus (cfr. vv. 531ss.) aggiungerà alle conoscenze di Cleostrata solo il dettaglio del coinvolgimento di Alcesimus. Ben diverso è il caso di Artemona nell'*Asinaria*, commedia nella quale la moglie viene a conoscenza delle mire adulterine del marito solo grazie alla soffiata di un parassita che vuole farla pagare al vecchio Demaenetus. L'intervento del parassita, peraltro, sarà indispensabile a Ar-

prende ogni cosa: i *lapsus linguae* del *senex* (vv. 365ss.), la ragione per cui si è cosperso di *unguenta* (v. 236) e, soprattutto, gli a parte del marito (v. 234 e vv. 575-6)²⁶. È lei stessa a dire al vecchio *Scio plus quam tu me arbitrare* (v. 243) e a ribadire il concetto poco più avanti: *Tu, ecastor, tibi, homo, malam rem quaeris; subolet, sentio* (v. 266). E il *senex*, a sua volta, non può fare a meno di osservare: *Subolet hoc iam uxori, quod ego machinor* (v. 277). Anche sul piano strettamente intellettuale, dunque, la moglie è rappresentata come superiore al marito.

Adesso, a sostegno di quanto detto fin qui, vorrei richiamare l'attenzione su un fatto che potrebbe assumere una pregnanza particolare in rapporto alla prospettiva adottata in questo contributo: mi riferisco alla contrapposizione marcata fra il nome virile di Cleostrata e l'anonimato del *senex*²⁷. Vale la pena di sottolineare, nello specifico, che l'etimo del nome della donna – da *κλέος* e *στρατός* – richiama in modo evidente l'ambito della guerra, prerogativa, nei contesti patriarcali, degli individui di sesso maschile; e che, per giunta, in Menandro, uno dei modelli prediletti da Plauto, questo stesso nome appartiene a un personaggio di sesso maschile al quale si attribuiscono caratteristiche ampiamente conformi al paradigma della virilità: nell'*Aspis*, infatti,

temona anche per reinterpretare il passato: non erano stati i suoi schiavi, fino a quel momento da lei incolpati, a sottrarle i gioielli e le vesti, ma suo marito, il quale rubava alla moglie per dare alle amanti (cfr. vv. 886ss.).

²⁶ Alessandro Grilli mi fa notare come la questione degli a parte sia particolarmente significativa ai fini di una valutazione dei personaggi del *senex* e di Cleostrata nel loro complesso. Questo tipo di battuta, infatti, si configura come un tratto distintivo del genere comico e consente ai personaggi di conquistare l'adesione empatica del pubblico. Nella prospettiva indicata da Grilli, in particolare, il *senex* appare incapace di ottenere l'empatia degli spettatori (anche) perché fallisce nel tentativo di eseguire degli a parte, mentre invece Cleostrata riesce a ottenerla (anche) perché intercetta gli a parte del marito. Si può concludere, quindi, che gli a parte, falliti dal vecchio e intercettati da sua moglie, dovrebbero essere annoverati fra gli elementi che caratterizzano il *senex* come antieroe e Cleostrata come eroina della *Casina*.

²⁷ Per la funzione poetica dei nomi propri in Plauto cfr. PETRONE 1988, mentre per una trattazione esaustiva del sistema onomastico in *Casina* si consideri FRANKO 1999, donde si può ricavare che i nomi propri dei personaggi riflettono gli intrecci fra genere e potere rappresentati nella commedia. Per orientarsi, infine, nella *querelle* relativa al nome del *senex*, rimando a QUESTA 1982, 36ss., contributo in base al quale si opta in questa sede per l'anonimato del marito di Cleostrata.

Κλεόστρατος è il soldato valoroso che fa ritorno dalla guerra. Per le ragioni appena indicate, dunque, sembrerebbe sensato leggere il nome di Cleostrata come parte integrante di una rappresentazione del personaggio vicina agli stereotipi patriarcali della mascolinità e del potere. Al contempo, l'anonimato del *senex* appare coerente, invece, con l'immagine di subalternità che si ricava dai tratti servili della sua caratterizzazione e dalla sua interazione con la moglie: egli, insomma, è un vecchio senza nome o, il che è lo stesso, una maschera senza volto; e infatti, dietro la sua virilità tutta apparente (la maschera '*senex*'), non sembra possibile rintracciare un'identità autenticamente conforme alla '*facciata*'²⁸.

Per concludere, tenendo conto del ritratto del *senex* come *se-ruus* e della subalternità anomala del vecchio rispetto a Cleostrata, si potrebbe ragionevolmente supporre che le *serviles nuptiae* allestite e celebrate in *Casina*, lungi dal poter essere considerate un elemento realistico, si configurino come una sorta di metafora letteralizzata della sottomissione del coniuge di sesso maschile a quello di sesso femminile. Peraltro, il fatto che alla fine della commedia il *senex* e Olympio paghino con la medesima punizione (le '*nozze maschie*' colpiscono entrambi), potrebbe anche essere visto come la sovrapposizione definitiva del *senex* al suo alter ego di condizione servile; e questo darebbe un sostegno ulteriore all'interpretazione delle *serviles nuptiae* che propongo in queste pagine.

2. Le matrici culturali dell'ipogamia femminile in *Casina*

Il teatro plautino, com'è noto, trova, a giudizio di molti, la sua immagine quintessenziale nel personaggio del *servus callidus*, emblema del sovvertimento delle gerarchie e dello smascheramento delle fondamenta precarie e innaturali della classe dei padroni²⁹. Potremmo dunque dire, secondo un orientamento culturologico, che la commedia di Plauto è un genere che ten-

²⁸ Per il concetto microsociologico di '*facciata*' cfr. GOFFMAN 1969².

²⁹ Cfr. FRAENKEL 1960².

de a smascherare il carattere artificiale delle convenzioni e della norma sociale, mostrando che la 'cultura' è solita camuffarsi da 'natura' e da legge del mondo immutabile e necessaria.

Nella prospettiva appena delineata, l'ipogamia femminile di *Casina* e di altre commedie plautine si configura come un rapporto di potere anomalo equivalente a quello fra il *seruus callidus* e il padrone, nella misura in cui anch'essa fa vacillare, sia pure in relazione a un aspetto diverso, la credibilità della norma sociale: se, infatti, l'assetto patriarcale della cultura romana vuole che il potere nel matrimonio sia una prerogativa 'naturale' del marito, le commedie di Plauto mostrano che anche le mogli possono esercitarlo³⁰.

In *Casina*, tuttavia, la rappresentazione di questo tema sembra molto più radicale rispetto ai ritratti della femminilità dominante che si riscontrano in altre opere del *corpus Plautinum*: e infatti, l'analisi dell'interazione fra Cleostrata e il *senex* svolta nella prima parte di questo contributo ha mostrato che la moglie si configura come eroina della commedia, mentre il marito emerge come antieroe clamorosamente umiliato (fino allo smacco delle 'nozze maschie').

Per avvalorare l'ipotesi che il tema indicato sia nella *Casina* oggetto di una rappresentazione a tratti estrema (e risulti per questo pregnante di significato), potremmo considerare tre sequenze della commedia particolarmente adatte all'emersione del sovvertimento delle gerarchie coniugali che si compie nell'ultima opera di Plauto. Queste sono: l'alterco iniziale fra Olympio e Chalinus (vv. 89-143), il dialogo fra Cleostrata e Myrrhina, preceduto da un breve scambio fra Cleostrata e Pardalisca (vv. 144-216) e infine i cattivi consigli di Pardalisca a Casina-Casinus (vv. 816-24).

³⁰ Il tema della femminilità dominante nel rapporto coniugale emerge anche nei *Menaechmi* (MATRONA. *Quid ego nunc cum illoc [sc. marito meo] agam?* PE. *Idem quod semper: male habeas; sic censeo*, vv. 568-9), nell'*Asinaria* (DE. *Dote imperium uendidi*, v. 87) e, seppure in misura minore, nella *Mostellaria* (SI. *Atque pol nescio ut moribus sient uostrae; haec sat scio quam me habeat male, peius posthac fore quam fuit mihi*, vv. 708-10). Commedie come l'*Aulularia* (cfr. vv. 166ss.) e il *Miles gloriosus* (cfr. vv. 678ss.), invece, pur non presentando una situazione di ipogamia femminile nel matrimonio, affrontano l'argomento come problema di carattere generale.

Com'è noto, subito dopo il prologo, si assiste a un acceso scontro dialettico fra Olympio e Chalinus (vv. 89-143), dovuto al fatto che entrambi gli schiavi ambiscono a sposare Casina, presunta *conserua*. Il passo sembra significativo nella misura in cui il tono e le scelte lessicali dei due interlocutori esasperano la rappresentazione del rapporto coniugale-affettivo che si può riscontrare in una società patriarcale come quella romana³¹: stando alle loro parole, infatti, la contrapposizione fra l'uomo come soggetto attivo e di potere e la donna come oggetto passivo e strutturalmente subordinato appare eccessivamente marcata. Nello specifico, i termini *praeripere* (due volte nel testo), *potior* e *abducere* accentuano il ruolo attivo del partner maschile, mentre i termini *bella*, *tenella* (quasi fosse cibo)³² e *praeda* (due volte nel testo), insieme alla *blanditia* immaginata di Casina (*Mi animule...*), esasperano la subalternità della partner femminile.

Per provare a capire le ragioni di questa peculiare rappresentazione del rapporto coniugale come dominio a tratti brutale del marito, sembra opportuno tenere conto del fatto che i due interlocutori sono e restano due schiavi. In questa prospettiva, la fantasia di un trionfo patriarcale appare del tutto ridicola e inutile, nella misura in cui il sogno di gloria dei due *serui*, per quanto particolarmente ispirato, non potrà mai affrancarli dalla loro condizione servile: e infatti, Chalinus finirà per essere usato come uno strumento (il peculiare *gladius* delle 'nozze maschie')³³, mentre Olympio ricoprirà, suo malgrado, il ruolo dell'oggetto passivo e subalterno nella metafora letteralizzata di cui ho trattato nella prima parte del contributo (le *seruiles nuptiae*), subendo per primo la beffa finale che punirà anche il *senex*.

³¹ Cfr. GOFFMAN 2009².

³² Cfr. CHIARINI 1978, 115 e, più in generale, FRANKO 1999.

³³ Che Chalinus sia destinato ad avere il ruolo di 'strumento' nella beffa finale, lo anticipa, in prima istanza, il suo nome: χαλινός, infatti, significa 'freno' o 'morso' (cfr. GRIFFITHS 1995). In particolare, come ha fatto notare CHIARINI 1978, lo strumento con il quale Chalinus finirà per identificarsi è il *gladius* (per il quale egli è definito *armiger*): spada tutta metaforica che punzecchierà il *senex* e Olympio nelle 'nozze maschie'.

Sembra dunque ragionevole sostenere che questa prima sequenza, non a caso immediatamente successiva al prologo, serva a impostare fin dal principio della commedia il problema delle gerarchie dei generi nel rapporto coniugale, suggerendo tramite la condizione servile dei due pretendenti che l'egemonia patriarcale è in sé più fragile di quanto non appaia in prima battuta.

Più esplicita della prima, la seconda sequenza (vv. 144-216) presenta la questione della leadership coniugale in termini polari attraverso due punti di vista diametralmente opposti: quello di Cleostrata, moglie anomala, e quello di Myrrhina, che incarna invece il prototipo della *matrona* romana. Il confronto fra le due donne e le loro rispettive visioni delle gerarchie coniugali è preceduto da un breve scambio fra Cleostrata e Pardalisca, che ha la funzione di introdurre la marcatezza anomala della moglie del *senex*: Cleostrata, fin dalla sua prima comparsa sulla scena, è a conoscenza delle intenzioni del marito (cfr. *Amorisque causa sui*), ragion per cui appare già più intelligente di tutte le altre *matronae* bisbetiche del *corpus Plautinum*³⁴, e si dice da subito determinata a punire le sue mire adulterine (cfr. *Amatorem ulciscar*) con un linguaggio particolarmente sprezzante che non risparmia insulti (cfr. *Flagitium illud hominis* e *Acheruntis pabulum, flagiti persequentem, stabulum nequitiae*). Dopo il rapido scambio fra Cleostrata e Pardalisca, il dialogo fra le due *matronae* lascia emergere due visioni antitetiche del potere nel matrimonio: Myrrhina, in particolare, accetta, da moglie prototipica, di subire lo strapotere che la norma socializzata assegna al marito e ne teme gli aspetti punitivi (MY. *Insipiens, semper tu huic uerbo uitato abs tuo uiro*. CLE. *Quoi uerbo?* MY. *Ei foras, mulier*); Cleostrata, al contrario, ritiene che l'atteggiamento della vicina sia del tutto folle (*Satin sana's?*) e pone le basi della sua lotta per la leadership coniugale.

Alla luce di questa marcata contrapposizione fra le due donne, un *locus* del loro dialogo, in sé poco chiaro (vv. 186ss.), potrebbe trovare una spiegazione convincente: CLE. *Vir pessumis*

³⁴ Cfr. *supra*, n. 19.

me modis despiciatur domi. MY. Hem. CLE. Quid est? MY. Dic idem hoc – nam pol hau satis meo corde accepi querellas tuas – opsecro. Stando al testo, Cleostrata si lamenta con Myrrhina del comportamento del *senex*, ma la vicina non afferra il concetto da lei espresso e le chiede di ripetere ciò che ha appena detto. A meno che Cleostrata non parli sottovoce per paura di essere sentita dal *senex* (il quale tuttavia non è presente), non è a mio avviso del tutto fuori luogo pensare che Myrrhina sia rappresentata, in questo caso, debole d'udito, allo scopo di mettere in evidenza la sua sordità metaforica alle proteste femminili per i soprusi maschili: a differenza di Cleostrata, infatti, la moglie di Alcesimus teme e di conseguenza rispetta l'egemonia maschile nel matrimonio.

In conclusione, se la prima sequenza citata esprimeva la fragilità e la parodia della concezione patriarcale del rapporto coniugale 'solo' nella condizione servile dei due sostenitori del sistema simbolico maschile (Olympio e Chalinus), questo secondo passo fa emergere la crisi della consueta rappresentazione sociale del matrimonio attraverso la marcatezza anomala di Cleostrata che lancia la sua sfida alla norma socializzata.

Consideriamo, ora, l'ultima delle sequenze menzionate, nella quale, attraverso i cattivi consigli di Pardalisca, si arriva a rovesciare la consuetudine patriarcale della sottomissione della moglie al marito (vv. 816-24):

PAR. Sensim supera tolle limen pedes, mea noua nupta:
 Sospes iter incipe hoc, ut uiro tuo
 Semper sis superstes,
 Tuaque ut potior pollentia sit, uincasque uirum uictrixque sies.
 Tua uox superet tuomque imperium: uir te uestiat, tu uirum despolies.
 Noctunque et diu ut uiro subdola sis,
 Opsecro memento.

Nel passo riportato, Pardalisca esorta Casina-Casinus, vale a dire Chalinus travestito da Casina per le nozze con Olympio, a esercitare un potere pressoché dispotico sul marito: la cosa, com'è noto, avverrà con l'onta delle 'nozze maschie' e con un'interpre-

tazione fondamentalmente sessuale dei consigli di Pardalisca da parte di Chalinus *en travesti*³⁵. Alcune scelte lessicali, in particolare, dovrebbero attirare la nostra attenzione, nella misura in cui sembrano contrapporsi alla brutalità dell'alterco di Olympio e Chalinus: mi riferisco ai termini *superstes*, *pollentia*, *uincas*, *uictrix*, *superet*, *imperium* e soprattutto *potior*, aggettivo che nella prima delle tre sequenze considerate era stato usato da Chalinus nella convinzione di potersi contendere con Olympio il possesso della ragazza. Questa ripresa potrebbe non essere casuale, dato che la sequenza dei consigli di Pardalisca rovescia il contenuto del dialogo fra i due schiavi e afferma con decisione l'ipogamia femminile nel matrimonio.

Se, dunque, alle considerazioni svolte nella prima parte del contributo, aggiungiamo i risultati dell'analisi delle tre sequenze appena discusse, appare ragionevole sostenere che l'ipogamia femminile di ambito matrimoniale sia nella *Casina* oggetto di una rappresentazione in sé tanto radicale da non avere uguali nell'intero *corpus Plautinum*.

Nella prospettiva appena delineata, potremmo supporre che il singolare focus sull'ipogamia femminile della commedia dipenda non soltanto dal fatto che la *palliata* plautina tende a dare spazio al sovvertimento delle gerarchie, ma anche dalle tensioni culturali che attraversano il campo sociale della Roma arcaica.

Com'è noto, infatti, il contesto culturale nel quale la *Casina* si iscrive è quello di una società patriarcale dai tratti egemonici, che tende a rappresentare i maschi liberi, e in particolare i mariti e i padri, come i detentori di un potere assoluto: questi, nello specifico, disporrebbero di un potere inalienabile su schiavi, mogli e figli. La realtà, tuttavia, con le sue dinamiche microsociali e le peculiarità della vita privata, è molto più complessa di questa rappresentazione e per la classe dei padroni è effettivamente molto difficile, se non impossibile, esercitare il potere che la norma sociale le impone. I *dominatori*, pertanto, appaiono anche *dominati* dalla necessità di dimostrare e custodire un potere che di fatto

³⁵ Cfr. anche il dialogo anfibologico tra Lisimaco e Pasicompsa nel *Mercator*.

non hanno e dalla paura ineliminabile che si venga a sapere che in realtà non dispongono di quel tipo di potere.

Non sembra, così, del tutto fuori luogo sostenere che i dominatori dei contesti patriarcali egemonici si configurino, in fondo, come dei soggetti dominati, a loro volta, da una sorta di ansia culturale: l'Io-dominatore – assoluto e indiscusso – al quale essi aspirano (o meglio, *devono* aspirare) è un modello inafferrabile, che a causa della sua non-performabilità dà loro il tormento di una continua frustrazione³⁶.

Quanto a *Casina*, dunque, la sua rappresentazione radicale dell'ipogamia femminile potrebbe fondamentalmente essere messa in relazione con il grave carico di ansie connesse ai privilegi del patriarcato, un carico che affligge i maschi liberi, e in particolare i mariti, nel contesto culturale della Roma arcaica.

Il *senex*, nello specifico, rappresenterebbe con grande efficacia l'incubo della classe dei dominatori: il vecchio, infatti, in conformità con lo stile iperbolico del genere comico, si colloca agli antipodi del paradigma patriarcale della virilità e per questo incarnerebbe perfettamente la non-performabilità del modello egemonico del potere. Il suo scoramento dopo la beffa delle 'nozze maschie' è a mio avviso particolarmente significativo: egli, avendo perduto il pallio e il bastone, gli unici suoi attributi veramente virili, esprime, con uno sconsolatissimo *Expalliatum sum miser* (v. 945), il disagio di chi ha perso la maschera ed è costretto mostrare il proprio volto³⁷: quello di un maschio più di tutti inadatto a *fare* il maschio e più di tutti incapace di eseguire quella performance del potere che da sempre insegue fra goffaggine e frustrazione³⁸. Messo da parte, insomma, il carattere iperbolico

³⁶ Per il concetto psicoanalitico di 'paranoia' cfr. LACAN 1982².

³⁷ Su questo aspetto cfr. anche GOLD 2020.

³⁸ Anche se alla fine della commedia tanto il *pallium* quanto lo *scipio* saranno restituiti al *senex*, ciò non vuol dire necessariamente che al termine di *Casina* si ripristina l'ordine patriarcale. Infatti, chi autorizza la restituzione è Cleostrata (cfr. v. 1009), la quale, pur facendoci divertire, non ha scherzato affatto: la donna, al contrario, ha mostrato al marito (e al pubblico) cosa voglia dire esercitare il potere, a prescindere dalla ripartizione, tutta esteriore, dei ruoli di comando secondo la norma socializzata. D'ora in avanti, portare il *pallium* e impugnare lo *scipio*, non darà al *senex* la sicurezza di un tempo – ammesso che gliel'abbia mai data.

della *uis comica*, l'esclamazione del *senex* sembra cristallizzare la condizione emotiva di quei dominatori dei contesti patriarcali egemonici che hanno appena realizzato di essere stati definitivamente esautorati: non tanto per il fatto di essere stati privati del potere, quanto piuttosto perché la loro frustrata tensione verso il potere inalienabile non è più solo un aspetto privato, ma un fatto conclamato e pubblicamente noto.

Per concludere, vorrei affidare l'*explicit* di questo lavoro ad alcune parole che Tolstoj presta al protagonista della *Sonata a Kreutzer*, assassino della propria moglie e insieme vittima degli eccessi della cultura patriarcale. Il passo che segue, infatti, può spiegare, con la limpidezza delle grandi rappresentazioni letterarie, che le prime³⁹ vittime dei dispotismi patriarcali sono proprio coloro ai quali la norma sociale assegna il potere, nella misura in cui costoro precipitano (o possono precipitare) in uno stato psicologico di paranoia, determinato dal fallimento (per lo più inevitabile) del processo di identificazione col paradigma egemonico della virilità:

- Sì, sapete, – egli cominciò, riponendo il tè e lo zucchero nella sacca,
- è per la dominazione delle donne che il mondo soffre; tutto deriva da quello.
- Come la dominazione delle donne? – dissi io. – I diritti, la prevalenza dei diritti, l'hanno gli uomini.
- Sì, sì, è questo, è proprio questo, – egli fece, interrompendomi. – È proprio questo che voglio dirvi, è questo appunto che spiega lo straordinario fenomeno per cui da un lato è verissimo che la donna è ridotta al grado di umiliazione più basso, mentre dall'altro domina.

Filippo Andrea Grandi
 Liceo Classico Foresi di Portoferraio
 grandifilippoandrea@gmail.com

³⁹ Uso l'aggettivo in accezione puramente diacronica: con questo, infatti, non intendo descrivere nessun gradiente di sofferenza delle 'vittime' dei sistemi patriarcali egemonici, ma solo indicare che i primi a subire le conseguenze di un assetto patriarcale estremo sono, in termini cronologici, i dominatori culturali.

ENGLISH TITLE

Marriage and Power in Plautus' *Casina*. Dominant Femininity and the Anxieties of Patriarchy

ABSTRACT

This article is an endeavour to highlight some features of the comic representation of marriage in Plautus' *Casina*. At its core lies the interpretation of the *serviles nuptiae* as a productive metaphor, whose multi-layered meanings shadow the comic, as well as highly problematic, reversal of power roles between husband and wife. Evidence of this can be found in the emphasis placed on the male partner's *seruitus* (both Olympio and Chalinus are slave, but *Casina* isn't) and, especially, in the portrait of the *senex* as a *seruus*, which points out his overt subordination to his wife Cleostrata. As an account of this comic reversal, whose radical features in *Casina* extend well beyond the *topos* of the *uxor dotata*, my analysis tries to explain the comic potential of the over-powerful wife as a reflection of the patriarchal world-view of archaic Rome, where dominant femininity would normally induce a deep cultural anxiety among free male citizens.

KEYWORDS

Plautus – *Casina* – Marriage – Power – Dominant Femininity – *serviles nuptiae*

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BONANNI S., *Il velo nel mondo romano: protezione o sottomissione?*, «RCCM» 52, 2010, 165-77.
- BRONSON FELDMAN A., *Lapsus linguae in Latin Comedy*, «CJ» 57, 1962, 354-5.
- BUTLER J., *Fare e disfare il genere*, Milano-Udine 2014² (2004).
- BUTLER J., *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, 2017² (1990).
- HAN B.-C., *Che cos'è il potere?*, 2019² (2005).
- CAGNIART P., *Le soldat et l'armée dans le théâtre de Plaute. L'antimilitarisme de Plaute*, «Latomus» 58, 1999, 753-79.
- CAMPANILE E., *Sulla struttura del matrimonio indoeuropeo*, «SCO» 33, 1984, 273-86.
- CHIARINI G., *Casina o della metamorfosi*, «Latomus» 37, 1978, 105-20.

- DIJKSTRA B., *Idoli di perversità. La donna nell'immaginario artistico filosofico letterario e scientifico tra Otto e Novecento*, Milano 1988² (1986).
- FAYER C., *La familia romana. Aspetti giuridici ed antiquari*. Sponsalia. Matrimonio. Dote, Roma 2005.
- FIORI R., *La struttura del matrimonio romano*, «BIDR» 105, 2011, 197-233.
- FRAENKEL E., *Elementi plautini in Plauto*, Firenze 1960² (1922).
- FRANKO G.F., DUTSCH D. (edd.), *A Companion to Plautus*, Hoboken 2020.
- FRANKO G.F., *Imagery and names in Plautus' Casina*, «CJ» 95, 1999, 1-17.
- GOFFMAN E., *Il rapporto tra i sessi*, Roma 2009² (1977).
- GOFFMAN E., *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna 1969² (1959).
- GOLD B.K., *The wife in charge, the husband humiliated: Stock characters in evolution*, in FRANKO, DUTSCH 2020, 165-78.
- GRIFFITHS A., *The chiton under the pallium: Two Greek jokes in Roman comedies*, «BICS» 66, 1995, 133-8.
- GRILLI A., *Storie di Venere e Adone. Bellezza, genere, desiderio*, Milano-Udine 2012.
- JAMES S.L., *Re-reading Propertius' Arethusa*, «Mnemosyne» 65, 2012, 425-44.
- LACAN J., *Della psicosi paranoica nei suoi rapporti con la personalità*, Torino 1982² (1932).
- LINDSAY W.M. (ed.), *T. Macci Plauti Comoediae*, Oxford 1910.
- ORLANDO F., *Due letture freudiane: Fedra e Il misantropo*, Torino 1990.
- ORLANDO F., *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino 1997.
- ORLANDO F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino 1992.
- PADUANO G., *Infelicità senza desideri. Introduzione all'Edipo di Seneca*, Milano 1993.
- PADUANO G., *L'intelligenza al femminile in Plauto*, «Maia» 65, 2013, 469-75.
- PETRONE G. (ed.), *Storia del teatro latino*, Roma 2020.
- PETRONE G., *Nomen/omen: poetica e funzione dei nomi (Plauto, Seneca, Petronio)*, «MD» 20/21, 1988, 33-70.
- PINTA G., *Il matrimonio contadino russo e il suo rituale*, «Riconsezioni» 7, 2017, 151-60.
- PRAZ M., *La carne, la morte e il diavolo*, Firenze 1948.
- QUESTA C., *Maschere e funzioni nelle commedie di Plauto*, «MD» 8, 1982, 9-64.

QUESTA C., SCANDOLA M. (edd.), *Plauto. Casina*, Milano 1988.

ROSSI LINGUANTI E., *Una metafora presa alla lettera: le membra lacerate della famiglia. Tieste di Seneca e i rifacimenti moderni*, Pisa 1989.

WILNER O.L., 1930, *Contrast and repetition as devices in the technique of character portrayal in Roman comedy*, «CP» 25, 1930, 56-71.

WINKLER J.J., *The Constraints of Desire*, New York-London 1990.