

ROSSELLA SAETTA COTTONE - LUISA BUARQUE DE HOLANDA

Le retournement du chœur et l'appropriation comique de la tragédie dans les *Nuées* d'Aristophane : un dialogue

BUARQUE DE HOLANDA — Je te propose de reprendre notre discussion sur les *Nuées* à partir du point où nous l'avons laissée il y a plusieurs mois : ton interprétation de la dramaturgie du chœur¹. Tout en ayant lu cette comédie maintes fois, je ne m'étais jamais rendu compte que le comportement du chœur est si différent de celui des autres chœurs comiques connus. En effet, de manière inédite, les *Nuées* ne manifestent pas d'emblée leur avis à propos du projet du protagoniste, à leur arrivée dans l'*orchestra*, mais collaborent avec Socrate pendant longtemps, jusqu'au moment où, par un coup de théâtre final, elles se révèlent porteuses d'une leçon à donner au protagoniste Strepsiade. De toute évidence, le sens de ce coup de théâtre qui a été en général décrit comme un retournement et dont l'interprétation est extrêmement controversée n'est absolument pas clair².

Le passage de ton texte qui m'a interpellée auparavant et que je souhaite discuter avec toi est celui où tu proposes une interprétation du célèbre retournement d'après laquelle le chœur ne change pas vraiment mais affirme tardivement son point de vue par rapport au projet de Strepsiade³. Cette ingénieuse hypothèse

¹ SAETTA COTTONE 2013.

² Les étapes principales de ce débat sont indiquées dans SAETTA COTTONE 2013, note 38.

³ SAETTA COTTONE 2013, 74 : « Prenant nos distances par rapport à la tradition exégétique, nous proposons de considérer les modalités spécifiques de la présentation et de l'entrée de ce chœur, sa dépendance initiale vis-à-vis du personnage de Socrate, comme le présupposé de son revirement tardif, dans la scène finale de la pièce. Plus précisément, nous faisons l'hypothèse que ce qui est généralement compris comme un changement plus ou moins abrupt dans l'attitude des *Nuées* vis-à-vis du protagoniste, est, en réalité, la conséquence « naturelle » de leur connivence forcée avec Socrate, une connivence dont il faut mesurer la nouveauté dramaturgique, avant même de s'interroger sur le sens que pourrait recouvrir le célèbre retournement de la fin. Ainsi, nous reformulerons les termes du problème tel qu'il a été posé jusqu'ici en suggérant qu'à

m'a beaucoup intriguée parce qu'elle me semble très convaincante en même temps qu'elle m'oblige à formuler la question dans le sens opposé. Si, comme tu le proposes, les Nuées ont toujours été autonomes par rapport à Socrate et donc le retournement n'est pas vraiment un retournement mais une révélation tardive de leurs intentions véritables, alors pourquoi n'ont-elles pas manifesté leur point de vue avant, comme dans les autres pièces de l'auteur ?

SAETTA COTTONE — Pour répondre à ta question, il peut être utile de songer aux effets dramatiques produits par le retardement de la révélation du chœur. Quels sont ces effets ? Tout d'abord, le retardement permet de créer un flou quant à la véritable position du chœur à l'égard du protagoniste. Si le chœur avait montré son opposition au projet de Strepsiade dès son arrivée dans *l'orchestra*, comme il le fait dans les autres comédies où il est en désaccord avec le protagoniste⁴, il aurait dû, au bout d'un conflit avec lui, se rallier à sa cause, il aurait dû, en somme, résoudre son conflit avec lui pour que l'action progresse. L'accord entre le protagoniste et le chœur est en effet une condition indispensable à la réalisation du projet comique. Dans les *Nuées*, cela n'est pas possible pour la bonne et simple raison que la cause du protagoniste est à la fois égoïste et mauvaise, fait exceptionnel pour la comédie d'Aristophane, qui aime à mettre en scène la réalisation de projets égoïstes mais bons, souhaitables par tous⁵.

la fin de la pièce le chœur ne change pas vraiment, mais qu'il affirme, bien que tardivement, son autonomie de chœur comique, car la présence encombrante de Socrate l'a poussé à renvoyer à plus tard ce moment essentiel à l'accomplissement de sa fonction ».

⁴ Les comédies dans lesquelles la relation entre le protagoniste et le chœur est d'emblée conflictuelle sont : *Acharniens*, *Guêpes*, *Oiseaux*, *Thesmophories*. Le cas de *Lysistrata* est particulier, dans la mesure où cette comédie présente deux chœurs, dont l'un est favorable au projet de la protagoniste, alors que l'autre y est opposé. Dans d'autres comédies, comme les *Cavaliers*, le chœur est en conflit avec l'antagoniste du protagoniste.

⁵ Que l'on songe à la paix voulue par Dicéopolis et par Trygée ou à celle réalisée par Lysistrata avec l'aide de ses compagnes, à la fondation d'une cité plus juste par Pis-thétairos, à la réforme des principales institutions athéniennes prônée par Bdélycléon et par Praxagora, à l'abolition de la pauvreté mise en œuvre par Crémilos, et à la renaissance de la poésie tragique passionnément désirée par Dionysos. Le projet d'Euripide

Dans ce cadre, le chœur représente la communauté des citoyens face à l'individu, le conflit qui oppose l'un à l'autre étant l'un des conflits majeurs que la scène comique se charge de résoudre.

Si le projet de *Strepsiade* est mauvais, c'est que, tout en ayant un but égoïste, conformément aux codes du genre, il ne peut pas susciter l'adhésion générale, car loin de conduire à une amélioration des conditions de la vie collective, il vise à briser une norme sociale basique, inscrite dans le droit attique : celle qui impose à tout débiteur de rembourser ses dettes⁶. Pour le dire autrement, le projet de *Strepsiade* se distingue des autres projets comiques en ce qu'il provoque un conflit insoluble à l'intérieur de la communauté des citoyens telle qu'elle est représentée sur la scène⁷. Qui plus est, ce conflit finit par engendrer un second conflit, qui n'était pas prévu au départ, touchant par ricochet la famille du protagoniste. Cette particularité du projet de *Strepsiade* peut être analysée à la lumière des codes du genre dramatique rival de la comédie : la tragédie⁸. En effet, *Strepsiade* court à sa perte comme bon nombre de protagonistes tragiques. Encore un renvoi à la tragédie : à la différence des autres protagonistes d'Aristophane, *Strepsiade* a un passé, il a une histoire, qui explique la raison de son malheur présent, à l'instar des histoires des héros tragiques. Le retardement de la révélation du chœur permet alors de déployer l'intrigue qui donne une place centrale à l'en-

dans les *Thesmophories* se distingue de tous les autres, dans la mesure où il correspond à la tentative de se soustraire au projet imaginé par le chœur pour se débarrasser de lui et n'implique que lui et son Parent, dans un tête-à-tête prolongé avec le chœur. Le projet du Vendeur de saucisses dans les *Cavaliers* est lui-aussi atypique, dans la mesure où il obéit à des codes hérités de la poésie iambique (il lui faut se débarrasser de son ennemi personnel).

⁶ Pour les nombreuses références au droit attique, notamment à la réglementation des dettes dans les *Nuées* je renvoie à BUIS 2013. Par mes considérations sur le caractère « mauvais » du projet de *Strepsiade*, je ne nie évidemment pas la présence, dans certains passages d'Aristophane, de blagues ponctuelles sur le plaisir qu'on peut éprouver à ne pas rembourser ses dettes (voir notamment *Oiseaux* 116 ; et sur le thème des usuriers *Thesmophories* 842-5).

⁷ Cette lecture semble confirmée par une réplique de *Strepsiade* (v. 1462-5) que nous commenterons dans la suite : « Hélas ! C'est méchant, ô Nuées, mais c'est juste ; car je ne devais pas détenir l'argent que j'avais emprunté ».

⁸ Voir à ce propos ZIMMERMANN 2006, 327-35 ; MAUDUIT 2015, 57-75.

seignement de Socrate, tout en posant les prémisses pour que les conséquences désastreuses de cet enseignement se manifestent au grand jour. En changeant de formulation, on pourrait dire que l'accord entre le chœur et le protagoniste, présumé nécessaire à la réalisation du plan du protagoniste dans les autres comédies d'Aristophane, n'est pas envisageable dans les *Nuées*, à cause de la coloration tragique de l'intrigue : puisque le protagoniste court à sa perte à cause d'un projet mauvais censé résoudre une situation d'aporie, qui est elle-même la conséquence d'une erreur commise dans le passé (en l'occurrence, un mauvais mariage), le chœur comique ne peut pas se rallier à sa cause, la partager. Il peut seulement faire semblant de la partager, en jouant le rôle que Socrate lui a attribué en tant que divinité protectrice du Pensoir.

Cela dit, un autre aspect de la question que tu soulèves est à retenir d'après moi : la révélation tardive du chœur permet aussi de créer un point de vue externe à l'intrigue, un ancrage dans un au-delà de l'intrigue, sans lequel le paradigme tragique qui soutient l'action ne pourrait pas apparaître dans toute sa complexité. Je vais donner deux arguments à l'appui de mon hypothèse. 1) En affirmant qu'elles ont fait exprès de différer le moment de leur déclaration d'intentions, les *Nuées* proposent un modèle éducatif différent de celui pratiqué dans le Pensoir : « C'est ainsi que nous agissons chaque fois que nous reconnaissons en quelqu'un la passion des pratiques mauvaises, jusqu'à ce que nous le jetions dans le malheur, pour lui apprendre à craindre les dieux »⁹. D'après Rau¹⁰, ces vers offrent une version comique du motif tragique de l'apprentissage par la souffrance ou *pathei mathos*, qui appartient à la théodicée eschyléenne (cf. *Ag.* 176-83), car le motif eschyléen est transféré sur le terrain de la comédie, tant du point de vue linguistique que de celui des contenus. Ainsi, d'après lui, il ne faut pas parler de parodie à propos de ces vers, mais plu-

⁹ Ici et dans la suite, je reprends la traduction des *Nuées* par Hilare VAN DAELE qui accompagne l'édition du texte de COULON 1923 (réimprimé plusieurs fois).

¹⁰ RAU 1967, 174 ; repris par ZIMMERMANN 2006. L'analyse de Rau reprend et développe celle de NEWIGER 1957, 67s.

tôt d'appropriation comique d'un motif tragique¹¹. Sans doute, la remarque de Rau peut s'appliquer également aux éléments de l'intrigue que j'ai définis plus haut comme tragiques (position du héros par rapport à son passé, thème du mariage comme *arche kakon*, qualité et issue de son action), car là aussi des motifs et des thèmes appartenant à la tragédie sont resémantisés à la lumière des codes du genre comique (le héros est un vieux paysan, ses pensées et ses aspirations demeurent celles d'un vieux paysan comme d'ailleurs son langage) sans affecter le cadre formel de son action, qui demeure en tous points celui d'une comédie¹². En reprenant une suggestion de Bernhard Zimmermann et de Christine Mauduit, on pourrait peut-être parler à ce propos de *trygoidia*, car ici des thèmes typiques du *mythos* tragique sont absorbés dans un cadre comique¹³.

Toutefois, sans être paratragique au sens où il se référerait à un modèle tragique en introduisant une rupture thématique et/ou formelle dans le tissu de la comédie, le retournement des Nuées éclaire rétrospectivement l'intrigue de la pièce d'un jour nouveau : d'une part, comme je viens de le suggérer, il propose un modèle d'éducation différent par rapport à celui pratiqué dans le *Pensoir*, illustré par l'intrigue de la pièce ; d'autre part, il implique l'aveu d'une simulation, d'une feinte. Il est vrai que l'idée de la feinte n'est pas explicite, mais elle peut néanmoins être déduite des vers qui précèdent la leçon de morale des Nuées. Strepsiade, sous les coups de son fils, demande aux déesses (1456-7) : « Pourquoi donc ne me disiez-vous tout cela *alors*, au lieu de monter la tête à un paysan, à un vieillard ? ». Et les Nuées : « C'est ainsi que nous agissons... ». Derrière ce « ainsi » (*tauta*) il faut entendre la

¹¹ *Ibidem*, « Die Aristophanische Theodizee [...] parodiert ihr Vorbild nicht, sondern ist dessen komische Version ».

¹² Ces points ont été abondamment commentés par Zimmermann et Mauduit dans leurs articles respectifs mentionnés ci-dessus.

¹³ ZIMMERMANN 2006, 327 ; MAUDUIT 2015, 57. La définition de la comédie comme *trygoidia* est due à Aristophane, qui l'introduit dans les *Acharniens*, dans le cadre d'une parodie du *Téléphe* euripidéen (v. 499-500), où il affirme la capacité de son théâtre à dire ce qui est juste. Le sens littéral du terme *trygoidia*, formé sur le modèle de *tragoidia*, « chant du bouc », serait plutôt « chant de la lie de vin » en référence à l'arrière-plan rituel de la comédie.

collaboration que les déesses ont apporté à Socrate dans l'éducation de Strepsiade et de Phidippide « avant » (*tote*), c'est-à-dire au cours de l'intrigue, alors que visiblement elles ne croyaient pas au bien-fondé d'une telle éducation. L'aide que les Nuées ont apportée à Socrate était donc le fait d'une simulation. Or, toute feinte, toute simulation suggère l'existence d'une duplicité dans le sujet qui la performe (point de vue interne) tout en suscitant le soupçon d'être motivée par l'intention de tromper (point de vue externe). À sa manière, le jeu de l'acteur est une feinte, bien que son caractère trompeur soit accepté de bon gré par les spectateurs à qui il s'adresse. Si les codes du théâtre attique imposent aux acteurs de tragédies de ne jamais laisser apparaître que leur jeu est un jeu, les codes de la comédie prévoient au contraire que le jeu apparaisse en tant que tel, à plus forte raison quand il s'agit de parodier la tragédie. Ce point mérite d'être développé brièvement, je crois, car il permet de mesurer le caractère novateur, voire unique de l'utilisation de la tragédie dans les *Nuées*.

On sait que dans la comédie d'Aristophane la parodie de la tragédie emprunte de nombreuses formes et investit tous les aspects de la composition en fonction des objets qu'elle prend pour cible : parodie de la langue, du style, des mètres, citations littérales de vers célèbres, parodie des personnages et des œuvres, parodie de scènes typiques comme l'arrivée du Messager ou de motifs typiques comme la plainte ou les oracles, parodie des parties structurelles de la tragédie comme le prologue, les chants ou la monodie. Le plus souvent, c'est la parodie des œuvres tragiques qui prend la forme la plus fascinante pour nous, celle du métathéâtre, quand le personnage comique décide d'interpréter des extraits de pièces tragiques connues, en les recomposant librement, et entre dans le rôle du personnage tragique correspondant. Ainsi, par exemple, le Parent dans les *Thesmophories* (v. 850) : « J'y suis ! Je vais interpréter sa nouvelle *Hélène*. De toute manière la robe de femme, je l'ai déjà ». La réplique du Parent illustre bien ce que c'est qu'une entrée dans le métathéâtre, car, en plus de mentionner le titre de la pièce qu'il s'apprête à jouer, il indique clairement l'instrument de son entreprise, à savoir le

travestissement¹⁴. Par le travestissement, le protagoniste de comédie signale qu'il va transiter dans une fiction de deuxième degré, tout en laissant apercevoir l'acteur qu'il demeure toujours malgré les nombreux personnages qu'il est amené à endosser¹⁵.

A la suite des chercheurs évoqués plus haut, je maintiens que les éléments tragiques des *Nuées* n'appartiennent pas au domaine de la paratragédie en général ni non plus à celui du métathéâtre, parce qu'ici nous sommes d'emblée, dès le prologue, dans une comédie différente, qui emprunte les chemins de la tragédie, sans qu'aucun signal ne permette aux spectateurs de s'en rendre compte. Cependant, je crois que la comparaison avec les exemples connus de métathéâtre permet de définir plus précisément l'utilisation de la tragédie dans la dramaturgie des *Nuées*, dans la mesure où dans un cas comme dans l'autre ce qui est en jeu, c'est une simulation « à deux niveaux », bien que selon deux modalités différentes : alors que le métathéâtre s'annonce, en général, dès le départ, avec l'entrée dans une fiction de deuxième degré assumée comme telle, la *trygoidia* des *Nuées* s'annonce à sa conclusion, avec la sortie d'une fiction de premier degré qui cachait une simulation. En effet, le retournement du chœur, tout en faisant partie de l'intrigue tragicomique, jette un regard rétrospectif sur lui et permet de l'éloigner, comme si le chœur se soustrayait à l'intrigue après y avoir participé pour dire « je n'y suis pour rien, pouët-pouët ! ». Voilà ! Je te propose alors de tenir compte du fait que le retournement du chœur implique l'aveu d'une simulation, qui met fin à une intrigue tragicomique : un véritable décrochage ! Dans ce cadre, on peut peut-être considérer que l'omission pro-

¹⁴ Sur la fonction du travestissement dans la parodie de la tragédie par la comédie cf. RAU 1969, 17-9.

¹⁵ De fait, la paratragédie dans sa forme métathéâtrale commence souvent par un déguisement/travestissement : celui de Dicéopolis revêtant les habits de Télèphe pour persuader le chœur de Charbonniers de la justesse de sa cause (*Acharniens*), celui du Parent d'Euripide se travestissant pour pénétrer *incognito* dans le rite de Déméter et de Perséphone (*Thesmophories*), celui de Dionysos empruntant la peau de lion et la massue de son frère Héraclès pour se rendre aux Enfers (*Grenouilles*). Dans toutes ces pièces, le travestissement est l'outil dramaturgique qui permet d'annoncer aux spectateurs le passage dans une fiction différente, une fiction dans laquelle le jeu avec les codes du genre rival assume un rôle primordial.

bable du *phallus* dans le costume des acteurs de la pièce, ou du moins dans celui des choreutes, signalée par le chœur dans la parabase (v. 538), sert à indiquer la nature particulière, ou si l'on veut hybride du point de vue des genres dramatiques, de la pièce¹⁶.

Si l'on considère qu'il implique un décrochage, l'enseignement délivré par le chœur lors de son retournement peut être identifié avec l'enseignement du poète, dont le chœur est traditionnellement le porte-parole, notamment dans les parties parabatiques de la comédie, à savoir dans les moments où se produit un décrochage par rapport à l'intrigue¹⁷.

BUARQUE DE HOLANDA – Dans ta réponse, tu prends le parti de l'auteur et de son projet de composition. Je partage l'idée selon laquelle, bien au-delà de contenir des éléments paratragiques¹⁸, la pièce est entièrement composée sur un modèle tragique, ou mieux, elle possède dans sa totalité une architecture tragique¹⁹.

¹⁶ En se fondant sur ce vers, certains chercheurs se sont prononcés en faveur d'une absence totale de *phallus* dans le costume des acteurs des *Nuées*, notamment : DEARDEN 1976, 112-3 et de façon plus radicale PICKARD-CAMBRIDGE 1988, 221. MAUDUIT 2015, 60, se basant sur l'analyse du vers 734 de la comédie, pense au contraire que le costume de Strepsiade n'était pas dépourvu de *phallus*. Peut-être, la remarque du chœur au v. 538 pourrait-elle faire référence au costume des choreutes eux-mêmes et éventuellement à celui des philosophes, bien qu'il soit difficile de se prononcer sur l'aspect du costume des choreutes dans les comédies anciennes, les éléments du dossier ne permettant pas de trancher de façon nette. Voir à ce propos STONE 1981, 102. Plus récemment, REVERMANN 2006, 156-7 est revenu sur ce débat en apportant des éléments au dossier qui appuient l'hypothèse de chœurs phalliques.

¹⁷ Le terme de « décrochage » a été utilisé par Claude Calame dans son article sur le masque comique (CALAME 1989) pour indiquer la mise à distance par rapport à la fiction que les acteurs comiques effectuent grâce aux mouvements du masque (d'après sa reconstruction, le masque comique serait mobile et non fixe comme le masque tragique).

¹⁸ Pour une liste détaillée des éléments paratragiques des *Nuées*, je renvoie à RAU 1967, 189-91.

¹⁹ Comme le suggère ZIMMERMANN 2006, il s'agit d'une comédie qui met l'accent sur le *mythos* plus que sur les épisodes. En faisant le même constat, Mauduit affirme : « la proximité avec le genre tragique n'est nulle part aussi évidente que dans les *Nuées* » (MAUDUIT 2015, 57) ; ce n'est pas un hasard si son article commence par une question provocatrice : « Un héros qui échoue dans son entreprise, des divinités qui révèlent le sens des événements, une pièce qui s'achève sur une tonalité grinçante, dans la fumée d'un incendie : sommes-nous bien en train d'assister à une comédie ? » (*ibidem*).

Dans cette perspective, il me semble important de souligner que le retournement du chœur se situe dans le cadre d'une appropriation comique du motif tragique du *pathei mathos* (ZIMMERMANN 2006, 327). Le protagoniste apprend quelque chose par le biais de la douleur qu'il ressent en voyant son fils se retourner violemment contre lui ; de plus, ce qu'il apprend est directement lié au respect des dieux, un autre thème typiquement tragique. Si nous revenons à notre sujet en tenant compte de ce fait, alors ce n'est pas seulement le parcours du chœur qui acquiert d'autres contours mais aussi son retournement final qui gagne davantage de poids.

À ce propos, je voudrais partager avec toi une proposition de lecture, une sorte de collaboration à ton hypothèse. S'il n'y a pas de véritable retournement du chœur, mais seulement une feinte – puisqu'il ne change pas mais ne fait qu'affirmer tardivement ce qui était déjà son point de vue, conformément au projet du poète comique –, alors peut-être qu'il faudrait prendre le terme « retournement » dans un autre sens. Nous pourrions peut-être considérer que, bien qu'il n'y ait pas de changement dans les desseins du chœur, il n'en reste pas moins qu'il y a retournement, si du moins nous prenons comme repère le point de vue du protagoniste de la pièce et, par son intermédiaire, celui de son spectateur ou de son lecteur. Le projet de l'auteur impliquerait en somme une constance du chœur mais aussi la tromperie de Strepsiade et des spectateurs ; le chœur ne changerait pas mais il changerait *aux yeux du protagoniste et des spectateurs*. Son comportement provoquerait une rupture des attentes du protagoniste et des spectateurs, pouvant ainsi être interprété par eux comme un véritable retournement, voire comme une révélation soudaine. Or, dans un certain sens, cette proposition est contenue dans ce que tu viens de dire, mais il me semble que nous pouvons en tirer une conséquence importante, à savoir : si la dramaturgie des *Nuées* peut en fait être conçue de cette façon, alors elle implique, d'un point de vue structurel, une stratégie de retardement qui correspond à un suspense et culmine dans une situation inattendue. Le retournement vécu par Strepsiade et ressenti également

par les spectateurs, avec la rupture correspondante de leurs attentes, apporte à tous une révélation et enfin une connaissance acquise grâce à cette révélation. Cela veut dire que la révélation tardive des intentions du chœur, qui, comme tu le soulignes, est fonctionnellement liée à la conception de l'œuvre, correspond à l'ajournement de la révélation d'une vérité donnée. Cela constitue évidemment le point culminant commun à certaines tragédies qu'Aristophane semble vouloir s'appropriier dans cette comédie.

Je crois que la meilleure façon de t'expliquer ce que je veux dire est de faire appel aux concepts aristotéliens de *peripeteia* et d'*anagnorisis*. Ma proposition est ainsi que le retournement et la révélation qui en découle dans les *Nuées* peuvent être considérés en tant que traduction comique des éléments tragiques conceptualisés par le philosophe. Voici leurs définitions respectives : Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολὴ καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δὲ ὥσπερ λέγομεν κατὰ τὸ εἶκος ἢ ἀναγκαῖον, « Le coup de théâtre (*peripeteia*) est, comme on l'a dit, le renversement qui inverse l'effet des actions, et ce, suivant notre formule, vraisemblablement ou nécessairement » (Arist. *Poét.* 1452a22). ἀναγνώρισις δέ, ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὠρισμένων, « La reconnaissance, comme le nom même l'indique, est le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance, révélant alliance ou hostilité entre ceux qui sont désignés pour le bonheur ou le malheur » (Arist. *Poét.* 1452a29).

Il est évident que l'association que j'ai faite a pu être induite par le fait que les traducteurs et interprètes français de la *Poétique* auxquels je me réfère en priorité, Roselyne Dupont Roc et Jean Lallot, ont choisi de rendre le mot *peripeteia* par *coup de théâtre*, exactement le même terme que tu choisis d'utiliser dans ta lecture de la performance finale du chœur des *Nuées*. D'autant plus que dans cette traduction le mot « renversement », un autre mot clé de ton article, apparaît aussi bien dans la définition de *peripeteia* que dans celle d'*anagnorisis* (*renversement* est

leur traduction de la célèbre *metabole*). Toutefois, je ne pense pas que ces coïncidences soient le fruit du pur hasard. D'ailleurs, je crois que ma proposition n'est même pas totalement nouvelle, car Christine Mauduit affirme au détour d'une phrase dans le même article que nous avons mentionné que « L'identité et le rôle du chœur, l'agencement de l'intrigue avec ses péripéties et son renversement final, la leçon de piété prodiguée à Strepsiade sont autant d'éléments qui traduisent l'influence de la tragédie sur l'écriture de cette comédie. » (MAUDUIT 2015, 57). Bien qu'elle ne s'attarde pas sur la façon dont elle comprend les péripéties et le retournement final de la pièce, elle applique expressément le concept aristotélien à la comédie et l'interprète comme un témoignage de l'influence de la tragédie sur la pièce. Je te rappelle enfin que Bernhard Zimmermann, lui aussi (ZIMMERMANN 2006, 327-8), utilise un concept aristotélien lorsqu'il affirme à propos des *Nuées* que « se si considera tuttavia la *sústasis ton pragmaton*, in nessun'altra opera i punti di contatto con la tragedia sono più evidenti che nelle *Nuvole* ».

Même si je crois qu'il faut garder une certaine prudence dans l'application des concepts aristotéliens à la tragédie et à la comédie anciennes²⁰, je suis prête à m'en servir comme d'outils de lecture auxiliaires. Dans le cas spécifique du couple *peripeteia/anagnorisis* il est évident qu'il est loin d'épuiser ou de rendre compte de l'ensemble des interprétations possibles de certains événements tragiques ; je veux dire simplement qu'il nous renvoie à des scènes facilement identifiables dans les quelques textes du théâtre tragique qui ont été conservés (et aussi en-dehors de celui-ci, comme dans l'épopée, ce que d'ailleurs le texte aristotélien donne à voir clairement – le nombre d'allusions à des scènes

²⁰ Voir par exemple DUPONT 2007. L'auteure critique fortement la tradition aristotélienne qui voit dans le *mythos* le cœur de la tragédie. Selon elle, cette façon de concevoir la tragédie a produit un processus de « textocentrisme » dans l'approche de la tragédie grecque. Voir également MARX 2012, qui, s'appuyant sur les pièces alphabétiques d'Euripide, met en question la préférence accordée par Aristote – et à travers lui par les Romantiques – aux tragédies qui se terminent mal. La pertinence de l'utilisation de la *Poétique* pour l'analyse du théâtre ancien a été maintes fois contestée.

de reconnaissance dans l'*Odyssée* étant assez important). Ainsi, je suis tentée de lire le retournement des Nuées comme une *peripeteia* et une *anagnorisis* parodiques. Bien sûr, je n'affirme pas qu'Aristophane possédait les instruments de lecture d'Aristote ou sa conception de la tragédie, encore moins la nôtre, ce qui serait absurde. Je veux simplement dire que les concepts aristotéliens nous permettent d'éclaircir en partie la structure de la pièce.

Pour essayer de préciser mon propos, je dirais que dans les *Nuées* Strepsiade reconnaît avoir été trompé lorsque les Nuées l'informent de l'avoir trompé tout en révélant leurs véritables desseins. Ainsi, le retournement du chœur est à la fois une *paraperipeteia* (car du point de vue du protagoniste il arrive une surprise et une rupture de ses attentes qui font allusion à des situations tragiques connues) et une *paraanagnorisis* (car les Nuées étaient depuis toujours ce que finalement elles se révèlent être, de la même façon que par exemple Iphigénie et Électre sont depuis toujours les sœurs d'Oreste dans nombre de scènes de reconnaissance tragiques). Cela se passe exactement comme le décrit Aristote, la péripétie « inverse l'effet des actions », c'est-à-dire qu'elle inverse l'effet sur le protagoniste de l'enseignement des Nuées et de Socrate. D'une façon analogue, la reconnaissance découle d'un renversement qui « fait passer de l'ignorance à la connaissance, révélant alliance ou hostilité entre ceux qui sont désignés pour le bonheur ou le malheur », c'est-à-dire que les Nuées se révèlent comme des alliées, non pas de Socrate ni de Strepsiade, mais de l'auteur comique lui-même dans son projet pédagogique, ce qui entraîne évidemment le malheur du protagoniste.

La conséquence de cette interprétation est que le moment considéré traditionnellement comme un retournement du chœur est l'élément clé de la pièce. C'est bien là que se révèle l'*hamartia* du héros, que le protagoniste se rend compte de sa situation et que le public prend conscience de l'intrigue tragicomique. Par ailleurs, dans les *Nuées* la *peripeteia* et l'*anagnorisis* surviennent en même temps, comme cela arrive dans les meilleures tragédies se-

lon Aristote (*Poét.* 1452a32-4)²¹. La dissimulation des intentions des Nuées et leur révélation tardive permettent alors de mettre en évidence la coloration tragique de l'intrigue.

Si tu trouves que ma proposition a du sens, je pense que nous pourrions en tirer d'importantes conséquences pour l'analyse de la scène de l'incendie à la fin de la pièce et peut-être aussi pour la compréhension du statut de Strep-siade en tant que héros comique.

SAETTA COTTONE — Je crois que ta lecture permet de mieux cerner la complexité des imbrications entre formes dramatiques dans les *Nuées*. J'aimerais y réfléchir. Tu proposes donc de lire le retournement du chœur comme le moment culminant de la pièce, celui où se produisent à la fois un changement abrupt du sens des événements dramatiques, ce qu'Aristote appelle une *peripeteia*, et quelque chose comme une reconnaissance, une *anagnorisis* : nous aurions là une parodie de retournement et de reconnaissance tragiques. Pour vérifier ton hypothèse, il est sans doute utile de se reporter aux définitions d'Aristote, mais il faut aussi, il me semble, revenir aux textes des tragédies transmises qui offrent des exemples de péripétie et de reconnaissance. Si l'on s'en tient à la définition donnée par Aristote, que tu viens de rappeler, la *peripeteia* se produit quand une action se retourne en son contraire (*Poétique* 1452a22-3). L'interprétation de ce ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή n'est pas univoque et elle a été discutée notamment par Vahlen²² qui, renvoyant à une signification bien attestée du verbe πράττειν, donne au participe πραττομένα le sens de « choses faites avec une intention », « intentions », et non simplement de « choses faites »,

²¹ Je dois ajouter que le retournement du chœur (*peripeteia*) arrive en même temps que la reconnaissance (*anagnorisis*) des Nuées par Strep-siade, mais le public commence à être préparé au retournement depuis la première intervention du chœur, après la sortie des créditeurs (v. 1305-20). Dans ces vers, le chœur condamne les actions de Strep-siade, qui est absent de la scène, et il annonce son malheur imminent « Mais peut-être souhaitera-t-il que ce fils soit muet » (v. 1320). De façon semblable à un chœur ou à un personnage de tragédie, les Nuées accentuent ici le suspense qui entoure les événements dramatiques.

²² VAHLEN 1914, 34-6. Les principaux commentateurs de la *Poétique* ne partagent pas cette interprétation. Voir, par exemple, BYWATER 1920 et ELSE 1957.

« actions », « événements »²³. Dans sa perspective, qui s'oppose à la lecture la plus répandue du passage aristotélicien, le renversement dont parle Aristote, la μεταβολή, concernerait les intentions de l'agent plutôt que le sens des événements dramatiques : ce serait donc l'intention de l'agent qui se trouverait renversée. Sans doute, Belfiore a raison lorsqu'elle remarque que dans la théorie aristotélicienne de l'action les intentions et les faits sont étroitement liés et qu'il est donc totalement arbitraire de vouloir les séparer²⁴. Cependant, ce débat met en lumière, me semble-t-il, une difficulté intrinsèque de la définition aristotélicienne, qui fait coïncider sans l'explicitier l'action non-intentionnelle d'un personnage avec un renversement plus global du sens des événements dramatiques. La péripétie se produit contre l'attente du personnage qui la provoque et entraîne un changement significatif dans l'évolution de l'histoire. L'action du personnage est censée aller dans une certaine direction et, de façon inattendue, elle va dans le sens opposé, avec des conséquences importantes pour le développement de l'histoire. Le premier exemple donné par Aristote pour illustrer cette définition, tiré de *l'Œdipe roi* de Sophocle, semble confirmer cette lecture. Il s'agit de la scène du troisième épisode (v. 924 ss.), où le berger de Corinthe, qui a recueilli Œdipe bébé, raconte cet événement au roi avec l'intention de le délivrer de son angoisse — celle de pouvoir un jour coucher avec sa mère — mais il produit l'effet contraire, car c'est à ce moment là qu'Œdipe commence à comprendre que l'homme qu'il a tué sur le chemin de Thèbes était son père et que la mère de ses enfants est en réalité sa propre mère²⁵.

²³ Je remercie Christine Mauduit de m'avoir donné accès aux notes de ses cours sur la *Poétique* qui préparent sa traduction commentée de ce traité pour Les Belles Lettres. Elles m'ont été très utiles dans l'analyse de ce passage.

²⁴ BELFIORE 1992, 141-53.

²⁵ Aristote, *Poétique* 1452a25-8 : « Par exemple, dans *l'Œdipe*, quelqu'un vient pour reconforter Œdipe et le délivrer de ses craintes au sujet de sa mère; mais, en lui révélant son identité, il fait l'inverse » (trad. Lallot). Le résumé d'Aristote est elliptique et riche en raccourcis, comme souvent dans la *Poétique* : le berger de Corinthe n'est pas venu pour délivrer Œdipe de son angoisse, mais pour lui annoncer que le roi Polybe est mort et que par conséquent il hérite du trône de Corinthe. Ce n'est qu'au cours de la scène qu'ayant appris les angoisses d'Œdipe, il décide de le délivrer en lui révélant que ceux qu'il croyait jusqu'alors être ses parents ne sont en réalité que des parents d'adoption.

L'exemple d'Œdipe est repris quelques lignes plus bas pour illustrer la simultanéité de renversement et reconnaissance, qui selon le philosophe se produit seulement dans les meilleures tragédies, comme tu l'as rappelé (*Poétique*, 1452a32-4)²⁶.

Le caractère non-intentionnel de l'action qui donne lieu à la péripétie apparaît clairement dans les exemples de péripéties donnant lieu à une reconnaissance qu'offre le théâtre d'Euripide. Ainsi, par exemple, dans *l'Hélène*, le Serviteur de Ménélas venu annoncer qu'Hélène s'est envolée dans les airs et a disparu provoque un effet contraire à son attente, car c'est à ce moment précis que Ménélas accepte de reconnaître la véritable Hélène, l'Hélène égyptienne, qu'il a tant résisté à reconnaître par fidélité à celle qui vient de s'envoler (v. 597 ss.). Dans ce cas, péripétie et reconnaissance sont parfaitement simultanés. Ou encore, dans *l'Iphigénie en Tauride*, Iphigénie, en accueillant la demande de Pylade, accepte de lire à haute voix la lettre pour son frère qu'elle lui a demandé d'emmener à Argos, et ce faisant elle permet à Oreste, qui assiste à la scène, de la reconnaître (v. 753 ss.). La lecture à haute voix était censée apprendre le contenu de la lettre à Pylade, dans l'éventualité que la lettre se perde au cours du voyage. Son effet inattendu est la reconnaissance immédiate d'Iphigénie par Oreste, car Oreste n'est pas à Argos, comme le pensait la jeune femme, mais devant ses yeux. Finalement, la lettre aura servi à enclencher la reconnaissance de deux personnages qui se trouvent l'un en présence de l'autre, au lieu de relier deux personnages éloignés dans l'espace. Aussi bien dans l'exemple de *l'Hélène* que dans celui de *l'Iphigénie en Tauride*, la péripétie détermine la reconnaissance de façon non-intentionnelle et avec elle un renversement du sens des événements dramatiques.

Or, dans les *Nuées*, le changement abrupt du sens des événements n'est pas le produit d'une action qui visait un but opposé. Au contraire, en se désolidarisant des philosophes, les *Nuées*

²⁶ En réalité, la pleine reconnaissance de son identité par Œdipe est légèrement différée par rapport au renversement, car elle a lieu dans le quatrième épisode, après l'entretien avec le berger de Laïos. Dans le troisième épisode, il n'y a que Jocaste qui comprend tout, puis rentre dans le palais afin de se donner la mort.

cherchent à obtenir exactement ce qu'elles obtiennent en effet, à savoir une prise de conscience par Strepsiade de son erreur et à un niveau méta-discursif une mise en perspective critique de l'intrigue. Ainsi, si l'effet du retournement des Nuées est semblable à celui d'un retournement tragique qui inverse le sens des événements, le caractère prémédité et intentionnel de ce retournement le distingue du modèle tragique. Nous revenons donc à la question de la feinte des Nuées, que j'ai soulevée plus haut... En y réfléchissant, je crois quand même que ta proposition garde toute sa pertinence si l'on considère que la *peripeteia* provoquée par les Nuées est une *peripeteia* parodique (tu as bien dit « *paraperipeteia* »). En effet, comme toute action paratragique, le retournement du chœur des Nuées produit une rupture dans le tissu dramatique, tout en révélant le modèle tragique qui soutend l'action.

Comme nous le disions plus haut, l'intrigue des Nuées a d'emblée une coloration tragique. L'histoire du protagoniste, la nature mauvaise de son projet, l'issue de l'action menant à sa déchéance, tout y contribue. Contrairement au cas de la paratragédie dans sa forme métathéâtrale, ici nous n'entrons pas dans une parodie à partir d'une fiction comique de premier degré, mais nous sommes directement dans une action au ton tragique. Dans l'action métathéâtrale, l'outil dramaturgique qui permet de signaler l'entrée dans une fiction de second degré, en la mettant à distance, est le travestissement sur scène, qui dénonce la nature mimétique du jeu de la tragédie (sauf aux personnages qui doivent éventuellement faire les frais du travestissement et qui n'assistent pas à ce dernier, comme par exemple les femmes du chœur dans les *Thesmophories*). Dans les *Nuées*, en revanche, où il s'agit plutôt de sortir d'une action tragicomique qui a été posée comme telle dès le départ, la mise à distance par rapport à l'intrigue est réalisée par la péripétie parodique, qui permet de dévoiler la simulation du chœur.

Pour conclure sur ce point, je dirais donc qu'à la différence d'une péripétie tragique, celle provoquée par les Nuées est intentionnelle dans l'exacte mesure où elle est la parodie d'une péripé-

tie tragique ; d'autre part, étant la parodie d'un modèle tragique, elle correspond au dévoilement d'une simulation (toute paratragédie se présentant comme simulation). Qu'en penses-tu ? Peut-être, à partir de là, pourrions-nous essayer de résoudre le mystère herméneutique que constitue la scène finale de la pièce, avec l'incendie du Pensoir... mais je crois que nous devrions d'abord préciser encore davantage en quoi la prise de conscience de son erreur par Strepsiade serait la parodie d'une *anagnorisis*...

BUARQUE DE HOLANDA — En ce qui concerne l'*anagnorisis* de Strepsiade, je dirais qu'il s'agit d'une reconnaissance de soi et de ses propres actes. Toutefois, cette reconnaissance de soi est réalisée par le biais de la révélation de ce que sont les Nuées et de leur véritable position. Ce que Strepsiade croyait connaître auparavant, en réalité il le méconnaissait et maintenant il l'apprend de la manière la plus dure.

Si nous considérons l'*anagnorisis* aristotélicienne dans un sens strict, il serait peut-être plus juste d'affirmer qu'il n'y a pas de reconnaissance dans les *Nuées* mais seulement une *peripeteia*. En effet, il n'y a pas ici de scène où quelqu'un est reconnu comme un frère ou une sœur perdue, un roi qui revient après vingt ans d'éloignement ou d'autres événements de la sorte qui impliquent de vraies reconnaissances entre membres d'une famille ou proches. D'ailleurs, si nous revenons au chapitre XVI de la *Poétique*, où Aristote liste cinq types de reconnaissance, nous aurons probablement du mal à situer la scène de Strepsiade dans l'un d'entre eux. Je te rappelle que selon Aristote, les cinq types de reconnaissance sont : a) celui qui se produit par des signes (*semeia*), soit naturels soit acquis (Arist. *Poét.* 1454b19-29) ; b) celui qui est forgé par le poète, c'est-à-dire qui dépend d'une parole mise dans la bouche d'un personnage par le poète, dont l'exemple majeur est celui d'Oreste dans *Iphigénie en Tauride*, lorsqu'il dit tout simplement à sa sœur qui il est (Arist. *Poét.* 1454b30-6) ; c) celui qui est déclenché par un fragment de mémoire, lorsqu'à la vue d'un objet qui éveille un souvenir, on se rend brusquement compte de quelque chose (Arist. *Poét.* 1454b37-55a3) ; d) celui qui résulte

d'un syllogisme (Arist. *Poét.* 1455a4-12); e) celui qui résulte d'un parallogisme de la part du spectateur induit par le poète (Arist. *Poét.* 1455a13-5). De tous ces types, le deuxième est le seul que l'on peut rapprocher à l'épisode des *Nuées*, car aussi bien dans le cas d'Oreste que dans le cas qui nous occupe il y a une déclaration explicite : « je suis celui-ci » ou « je suis ainsi ». Cependant, la ressemblance s'arrête là, car Iphigénie ne sait pas que l'homme qui se trouve devant elle est son frère, tandis que Strepsiade sait que les Nuées sont les déesses qu'elles sont. En effet, ce que Strepsiade méconnaît n'est pas l'identité du chœur mais son projet pédagogique (non pas au service de Socrate mais de la comédie). Dans ce sens, j'accorde qu'il n'y a pas de reconnaissance à proprement parler et j'ajoute que la véritable *paranagnorisis* se trouve dans les *Acharniens*, dans la scène de Dicéopolis avec Lamachos, car là le protagoniste abandonne à dessein son déguisement de mendiant et se révèle pour ce qu'il est, à savoir un « citoyen utile » (Aristoph. *Ach.* 595, *polites khrestos*).

Je maintiens tout de même que l'on peut retrouver une similitude importante entre ce qui se passe dans les *Nuées* et certains schémas tragiques, si l'on admet que la reconnaissance tragique peut provoquer un changement cognitif chez le protagoniste de la scène, sans qu'il soit amené à découvrir l'identité des autres personnages impliqués dans son parcours. Nous pouvons dire que Strepsiade et les spectateurs de la comédie d'Aristophane connaissaient déjà les Nuées mais finissent par les connaître mieux, ils finissent par appréhender leur nature et la relation de feinte qu'elles ont jusqu'alors intentionnellement entretenue avec les autres personnages de la pièce²⁷. Le changement cognitif de Strepsiade permet aussi aux spectateurs d'accéder à une meilleure connaissance du projet dramaturgique d'Aristophane et des opérations qui y sont impliquées. En d'autres termes, ce qui importe lorsqu'il y a une reconnaissance – à savoir le « passage

²⁷ Comme l'affirme Henderson : « Above the action float the Chorus of Clouds: in their protean whimsicality they seem appropriate goddesses for Socrates, but they gradually reveal themselves to be a wishing mirror for people in love with evil, luring them to a well deserved punishment. » (HENDERSON 1992, ix).

de l'ignorance à la connaissance » décrit par Aristote –, c'est qu'il y a aussi une acquisition de nouvelles informations aussi bien par le protagoniste que par le spectateur.

Par ailleurs, je dois te dire que dans l'introduction du livre de Valeria Turra que tu m'as recommandé, j'ai trouvé un allié pour mon explication. Dans son analyse très contemporaine sur le statut de la reconnaissance dans la littérature, l'auteure non seulement définit ce phénomène littéraire comme « presa d'atto di un'identità » (TURRA 2018, 17), mais elle accorde aussi une attention particulière au préfixe « re- » qui compose le mot reconnaissance, en insistant sur l'idée qu'une reconnaissance complète implique toujours la « comprensione di chi è l'altro » (*ibidem*, 18), même et surtout *quand cet autre est le même*. Forte de cela, elle considère la reconnaissance comme un phénomène d'éclaircissement de quelque chose qu'on connaissait déjà mais que, dans un autre sens, on ne connaissait pas. Il s'agirait de combler l'ignorance d'un sujet à propos d'un objet, non par le passage à sa connaissance, mais par son identification comme le même (re-) ; ce qui implique simultanément que le sujet voit l'objet comme autre, comme différent par rapport à la représentation qu'il en avait jusqu'alors. Il y a là toute une dynamique du passage du même à l'autre et de l'autre au même qu'il vaudrait la peine d'examiner.

Revenons au cas de Strepssiade. Il est acquis que les Nuées avaient été présentées au héros (dans la parodos), que ce dernier connaissait les déesses grâce à Socrate. À la fin de la pièce, les Nuées sont exactement les mêmes qu'au début, mais elles sont vues différemment, perçues autrement. Ce changement dans l'appréhension du chœur par le héros provoque un changement dans l'appréhension que le héros a de lui-même. Strepssiade demeure ce qu'il est mais en même temps il commence à se voir dans une autre perspective, ce qui entraîne un changement de ses attitudes et de ses actions. Comme le dit Valeria Turra : « Il riconoscimento è, sempre, un punto di non ritorno (TURRA 2018, 23) ». Dans ce sens, je le redis, ce qui se passe dans les *Nuées* est en parfaite consonance avec la signification littéraire de la reconnaissance au sens large du terme.

Par ailleurs, le retournement du chœur survient quand les Nuées sont accusées par le protagoniste de l'avoir mis dans la situation fâcheuse dans laquelle il se trouve, après la dispute avec son fils (*Nuées* 1452-3). Elles répondent alors: « C'est toi-même plutôt qui es cause de ce qui t'arrive, pour t'être adonné à des pratiques mauvaises » (*Nuées* 1454-5). Strepsiade réagit par une question, qui dénote une vision plus claire et précise de la nature des déesses, de sa propre nature et du rapport entre cette dernière et son malheur présent : « Pourquoi donc ne me disiez-vous tout cela alors, au lieu de monter la tête à un paysan, à un vieillard ? » (*Nuées* 1456-7). Cette interrogation contient une autodéfinition du héros comme un vieux paysan excessivement crédule qui se croit malin mais finit par se faire gruger. De fait, elle correspond à une tentative ultime de comprendre la manœuvre du chœur, notamment le retardement de sa révélation. Dans ce « Pourquoi donc ne me disiez-vous tout cela alors » résonne précisément l'étonnement ou les remords causés par ce retardement, qui auraient pu être évités si le plan des Nuées n'avait pas été mené à son terme en dernier ressort avec la coopération du héros lui-même. Autrement dit, dans cette exclamation résonne un « trop tard » (le « point de non retour » de Valeria Turra déjà mentionné), qui provoque la révélation finale de la manœuvre du chœur : « C'est ainsi que nous agissons chaque fois que nous reconnaissons en quelqu'un la passion des pratiques mauvaises, jusqu'à ce que nous le jetions dans le malheur, pour lui apprendre à craindre les dieux » (*Nuées* 1458-61). Le diagnostic final du protagoniste n'est rien d'autre que l'assentiment à ce que les Nuées viennent de lui révéler – il est le vrai coupable de son malheur actuel. Elles n'avaient pas tort de lui donner cette leçon. À la suite de quoi, il se lamente : « Hélas ! C'est méchant, ô Nuées, mais c'est juste ; car je ne devais pas détenir l'argent que j'avais emprunté » (*Nuées* 1462-5). La lamentation tragique, « hélas ! » (*oimoi*), couronne cette scène dans laquelle la reconnaissance de soi, des Nuées et de leur projet éducatif coïncide avec le retournement du destin du protagoniste (la *metabole* aristotélicienne). À son insu, son projet de ne pas payer ses dettes et

sa conviction d'avoir atteint ses objectifs se révèlent des erreurs et deviennent l'opposé de ce qu'ils auraient dû être. L'expression aristotélicienne *eis to enantion* s'adapte alors parfaitement au destin de Strepsiade. Au lieu du bonheur (ou du triomphe comique) pour avoir réussi à se débarrasser de ses créanciers grâce à son fils, il se voit soudainement plongé dans le malheur²⁸. Un héros tragi-comique se souciant seulement de dettes et de chevaux, se reconnaissant comme injuste et regrettant sa démarche, devant l'impiété de son fils dont il est en définitive le seul responsable.

Nous pouvons ainsi conclure que la scène du retournement des Nuées résulte d'une articulation parodique inédite de *peripeteia* et d'*anagnorisis*.

SAETTA COTTONE — J'ai l'impression que nous sommes parvenues à faire converger nos réflexions respectives sur le retournement des Nuées et qu'à partir de là nous pouvons maintenant esquisser une lecture de la scène finale de la pièce, comme nous l'avions annoncé au départ. Mais avant cela, j'aimerais partager avec toi une réflexion que je me suis faite en lisant tes dernières remarques sur la reconnaissance de Strepsiade. Il s'agit de ceci : tu sais que dans la parodos Socrate explique l'apparence féminine, donc humaine, des Nuées par une théorie bizarre d'après laquelle les déesses prennent toutes sortes de formes en obéissant à un instinct mimétique (v. 348 ss.). Je dis instinct mimétique, mais on peut aussi bien parler de « *trasformismo* » ou de « *rispecchiamento* » comme le fait Alessandro Grilli par exemple (GRILLI 2001, 64-5). Le point sur lequel je voudrais attirer ton attention est que, selon Socrate, les Nuées se transforment pour se moquer des vices des personnages qu'elles croisent sur leur che-

²⁸ Cf. DOVER 1968, xxviii : « but when Strepsiades is worsted they [the Clouds] reveal themselves at the end (1454 ff.) as true deities, who have behaved towards Strepsiades as the gods in tragic legend behave, leading him on to disaster to punish him for the wrongdoing on which he set his heart. » ; et aussi SOMMERSTEIN 1973, 109 : « The play, indeed, could almost be described as a tragedy showing how wickedness recoils on itself; and the Clouds behave very much as gods do in tragedy: they lead Strepsiades down the primrose path of evil, which is also the way he wants to go himself, and let him fall over the cliff at the end of it ».

min (v. 350: *skoptousai*), c'est-à-dire que, par exemple, si elles rencontrent un voleur elles prennent figure de loups, le loup étant dans la comédie une des images possibles du voleur ; si elles croisent un déserteur elles prennent figure de biches, toujours selon le même principe, et ainsi de suite. Donc, je crois que l'explication de Socrate peut d'une part nous éclairer sur ce qui se passe lors du retournement du chœur, à la fin de la pièce²⁹, et d'autre part qu'elle nous met sur une fausse piste. Elle nous éclaire dans la mesure où on peut toujours comprendre que le chœur change en réponse au comportement changeant et opportuniste des sophistes et de Strepsiade lui-même, dont le nom parlant dérivé de *strephein* vaut exactement « Monsieur le Retourneur » (cf. MARZULLO 1953). D'autre part, la théorie de Socrate nous égare également, parce qu'elle explique le mimétisme des Nuées par une intention burlesque, qui se traduit dans la production d'images comiques, alors même que le retournement final du chœur reprend, comme nous venons de le voir, des schémas tragiques et a un impact sur l'évolution des événements dramatiques. Ainsi, je voudrais conclure cette remarque, qui est une simple parenthèse, en soulignant que le comportement changeant des Nuées est soumis dans la pièce à deux interprétations discordantes : celle de Socrate, qui est interne à l'intrigue, y voit la trace d'une intention burlesque et celle de l'auteur Aristophane, qui surplombe les événements, en fait l'instrument tragique d'un enseignement pour le protagoniste et pour les spectateurs. La nature de cet enseignement est difficile à évaluer — s'agit-il d'une morale populaire comme celle qu'on a l'habitude d'attribuer à Aristophane ou d'un enseignement d'un autre ordre? — et je préfère ne pas rentrer dans cette problématique. Par contre, je suis curieuse de te lire à propos de la scène finale de l'incendie du Pensoir.

BUARQUE DE HOLANDA — Je vais réfléchir à ta remarque. En attendant, je te livre mes réflexions sur la scène de l'incendie. Après la révélation des intentions du chœur, la comédie présente une

²⁹ Ainsi GRILLI 2001, 64-5.

fin étonnante dont on sait qu'elle a été rajoutée à l'occasion de la réécriture de la pièce, suite à l'échec aux concours dionysiaques de 423 (*Hypothesis* VII 3-9 Dover). Strepsiade met le feu au Pensoir, tout en faisant étalage des ses nouvelles connaissances en matière de rhétorique et de cosmologie. Il commence par évoquer le Tourbillon, que Socrate au début avait désigné comme le nouveau roi du ciel (*Nuées* 379) – leçon reprise par Philippide (*Nuées* 1470-1) et contestée par Strepsiade, qui l'identifie avec un simple vase en argile (*Nuées* 1473). Il donne ensuite une réponse vindicative au disciple qui lui avait dérobé le manteau (*Nuées* 1498). Enfin, il répond à Socrate, qui ne comprend pas ce qu'il est en train de faire, en reprenant ironiquement ses premiers mots, « Ce que je fais ? Tout simplement ceci : je dialogue subtilement avec les poutres » (*Nuées* 1496-7). Dans cette phrase, le néologisme verbal *dialeptologoumai* (ici traduit par « je dialogue subtilement ») renvoie clairement aux pratiques et expressions du philosophe, en associant à l'idiosyncrasie de son dialogue la subtilité de sa parole (*leptos*). Mais Strepsiade donne à l'expression un sens plus concret : il dialogue avec les poutres afin que, brûlées, elles tombent sur le philosophe et ses disciples. Et il conclut « Je marche dans les airs et regarde le soleil » (*Nuées* 1503), qui est la reprise exacte de la célèbre réplique d'ouverture de Socrate (*Nuées* 225). À la différence près que dans la scène initiale, Socrate venait d'en haut, dans les airs, suspendu à un panier, tout en méprisant le pauvre mortel ignorant qui se trouvait au sol, tandis que maintenant ce même mortel ignorant vient d'en haut, la torche de feu à la main afin de laisser entendre clairement qu'on ne saurait plus le tromper. Ce renversement de la situation initiale montre que la leçon des *Nuées*, les déesses changeantes, a été beaucoup plus efficace que toutes celles du Pensoir. À partir de là, Strepsiade peut devenir l'instrument d'une sagesse comique qui se détache du cadre tragicomique posé auparavant. Pour cette raison, il serait absurde que le protagoniste se venge de Socrate en l'attaquant en justice. Le « bon avis » d'Hermès (*Nuées* 1484) permet une vengeance plus propice au renversement des positions et au nouvel agencement des éléments : air, feu et terre. Désormais c'est Strepsiade qui prend le dessus, c'est lui qui arrive

d'en haut, par surprise, en maniant avec maîtrise le vocabulaire de Socrate et en renvoyant le sort contre le sorcier.

Ainsi, l'idée selon laquelle l'incendie du *Pensoir* a pu suggérer aux spectateurs l'éventualité d'une mise à mort de Socrate devrait d'après moi être reconsidérée, en donnant une place plus importante à l'étude de la rhétorique qui accompagne le dénouement de la pièce. La proposition d'une mort généralisée par E.C. Koppf supposant que la pièce d'Aristophane s'inspire d'un épisode réel de « tyrannicide » dans une école pythagoricienne en Grande Grèce (KOPFF 1977), est intéressante quand on considère qu'une aura pythagoricienne entoure le *Pensoir* ; son rejet ultérieur par M. Davies, qui pense plutôt à un cas de « popular justice », ou de « legal self-help » (DAVIES 1990, 241) dont la finalité serait de chasser et de bannir les coupables, peut éclairer les aspects légaux de la vengeance de *Strepsiade*. Toutefois, je préfère suivre la piste de Z. Biles qui, en nous rappelant que cette fin est une exclusivité de la seconde version de la pièce, considère que cela lui confère une dimension palinodique³⁰. Dans ce cadre, il importe de souligner que la fin que nous connaissons couronne l'action de *Strepsiade* dans une sorte de *ring composition* (voir ci-dessus mes remarques sur les analogies entre la rhétorique de *Strepsiade* et celle de Socrate). Dès lors, ce qui compte est moins ce qui se serait passé « réellement » à l'intérieur du *Pensoir* que le fait que la vengeance se réalise ; et dans ce sens *Strepsiade* ne manque pas d'être un héros comique qui finit vainqueur.

Bien sûr, nous pouvons souligner, avec des auteurs tels que K.J. Dover (1970), J. Henderson (1992), ou M. Nussbaum (1980), que la vengeance de *Strepsiade* n'est pas une victoire complète³¹.

³⁰ Selon cet interprète, l'échec de la représentation de la pièce, qui n'avait obtenu que la troisième place, conduit l'auteur à lever toute ambiguïté dans les attitudes de son protagoniste, une part du rejet de la comédie venant de l'interprétation du public qui croyait qu'Aristophane s'était fait l'avocat des idées de *Strepsiade* (BILES 2011, 210). Cette interprétation est intimement liée au thème agonistique du livre de Z. Biles. Il faut dire que nous ne pouvons pas savoir avec certitude comment se terminait la première version de la pièce.

³¹ Selon J. Henderson, par exemple, « When Socrates is burned out at play's end, it is not because his ideas have been formally discredited but because they have triumphed »

Il est vrai que le héros ne se rétablit absolument pas de sa ruine et que de ce point de vue, une fois atteint le point de non-retour, il ne va pas changer la donne de façon fondamentale. Néanmoins, je suis en désaccord avec ces auteurs quand ils caractérisent l'action finale de *Strepsiade* comme pure « force brute » (DOVER 1970, xv), « an [...] incoherent act of violence » (HENDERSON 1992, 10) et même comme « a horrible crime » (NUSSBAUM 1980, 79). Je crois que l'analyse de la vengeance doit être située dans le cadre du projet dramaturgique, qui implique une évolution du protagoniste, le retournement du chœur lui donnant finalement les moyens pour agir en toute connaissance de cause.

Pour la même raison, je suis en désaccord avec l'interprétation de la fin proposée par Christine Mauduit. Selon elle, la vengeance de *Strepsiade* prouve son incompréhension de la leçon des *Nuées*, car le plan qu'il conçoit pour l'exécuter – l'incendie du *Pensoir* – donne libre cours à une sorte de violence destructive qui serait en contradiction avec l'intention du chœur de promouvoir la justice (MAUDUIT 2015, 73). La punition reçue par le vieux paysan n'aurait pas réussi à le réhabiliter et par conséquent, l'incendie ne saurait être interprété comme une victoire sur Socrate. *Strepsiade* tomberait dans un malheur encore plus grand et enfin il donnerait preuve d'une sorte d'inaptitude comique, en étant incapable de devenir un héros de comédie (*ibidem*, 74). En définitive, la fin de la pièce proposerait une représentation de l'ἀμαθία du protagoniste en dénonçant son comportement. Or, il me semble qu'un héros comique n'a pas besoin d'avoir appris un impératif de justice pour en être un. Bien au contraire. J'estime que c'est justement cette fin qui restitue à *Strepsiade* son rôle de héros comique et fait des *Nuées* une vraie comédie. C'est

(HENDERSON 1992, 10). Dans la même direction, M. Nussbaum affirme : « And we know that whatever he does he has lost his son. [...] If Strepsiades has Zeus, Pheidippides is left with Chaos and Vortex. And both, as Aristophanes deeply sees, are left, in the wake of education, without the bonds of obligation and family feeling that informed their ignorance » (NUSSBAUM 1980, 79). K.J. Dover rappelle encore que : « Strepsiades [...] will still have to live with his son and his creditors, who are now his implacable enemies because of the insolence and violence with which he has treated them » (DOVER 1968, xv).

justement lorsque Strepsiade « s'émancipe » de son destin tragico-comique qu'il peut revenir au comique démesuré et même injuste d'un certain point de vue, ne serait-ce que par la très juste volonté de se venger de celui qui l'a trompé, en employant les mêmes armes qui avaient été utilisées contre lui : les paroles. Si l'on considère que la vengeance n'est pas menée à bout seulement par le biais du feu et de la représentation de la violence physique, mais aussi par les paroles, ce que révèle Strepsiade à la fin de la pièce n'est pas tellement une *amathia* mais plutôt la pleine maîtrise des leçons apprises. Je considère que pour interpréter le dénouement de la pièce il est important d'étudier aussi le langage – les expressions solennelles, le vocabulaire employé par le héros pour entreprendre sa vengeance.

Nous savons qu'Aristophane est un auteur extrêmement attentif aux particularités linguistiques, aux accents, aux rhétoriques des personnages qu'il représente et nous savons également que tout cela constitue l'un des ingrédients principaux de sa comédie. La fin des *Nuées* donne à voir exactement cela. L'ironie linguistique de Strepsiade – la reprise des paroles de Socrate redirigées contre le philosophe – sa position élevée qui marque un renversement total des rapports de force, tout cela à mon avis constitue un grand triomphe. Dans ce sens, la vengeance serait l'instrument final du comique.

Si nous ajoutons à cela le fait déjà mentionné que la scène de l'incendie, telle que nous la possédons, appartient à la seconde version de la pièce, les implications de cette lecture vont peut-être alors encore plus loin. La réécriture serait marquée d'un *addendum* qui, loin de corriger ou de gommer les éléments qui avaient fâché le public, ferait plutôt en sorte que le projet de composition de la comédie s'expose plus clairement. Il est important que la pièce se réconcilie avec l'esprit de la comédie et qu'elle revienne sur les pas du protagoniste lorsqu'il fait connaissance avec le Pensoir, son maître et ses disciples. Ce n'est qu'ainsi que Strepsiade peut conquérir sa place sur le *podium* des héros comiques.

SAETTA COTTONE — Tes commentaires sur la scène la plus controversée des *Nuées* mettent en question une longue tradition de lecture, dont on peut supposer qu'elle a été influencée par la prise en compte du contexte historique de la comédie. Il est sans doute difficile de ne pas songer à la violence politique contre les philosophes qui caractérisa le dernier quart du Vème siècle à Athènes, même lorsqu'on lit une comédie. Et l'*Apologie de Socrate* de Platon n'a sûrement pas arrangé les choses. Pour le moment, je tiens à te dire que je partage ton idée directrice selon laquelle l'apport principal de cette scène est de montrer un changement radical dans l'attitude du protagoniste envers son destin : avant il subissait les conséquences désastreuses de ses erreurs, maintenant il triomphe de ses ennemis, après les avoir identifiés correctement. Comme tu le dis au détour d'une phrase, ce changement montre que Strepsiade a appris la leçon des Nuées. J'ajouterais : du moins si l'on considère que la partie la plus importante de cette leçon n'est pas son contenu littéral, mais son message de deuxième degré — ce que l'anthropologue américain Gregory Bateson appelle « deutéro-apprentissage », se référant précisément à ce que l'on transmet non pas par les paroles mais par les comportements (BATESON, 1977-1980). Je songe bien sûr au retournement des Nuées, que les déesses elles-mêmes ont présenté comme un comportement à haute valeur pédagogique. De fait, dans la scène de l'incendie, Strepsiade agit de façon totalement inattendue, lui aussi « se retourne » et change d'attitude. Bien sûr, il faut prêter attention aux paroles de Strepsiade, comme tu le soulignes, mais ses actions sont elles-aussi significatives. Les paroles montrent l'influence de la leçon de Socrate et des Sophistes, les actions celles de la leçon des Nuées. Le résultat, c'est l'incendie du Pensoir.

Nous remercions Carlos Spilak pour la traduction française des répliques de Luisa Buarque et Myrto Gondicas pour sa révision généreuse et bienveillante de l'ensemble.

ROSSELLA SAETTA COTTONE
CNRS, Centre Léon Robin (Sorbonne Université)
rossella.sc@free.fr

LUISA BUARQUE DE HOLANDA
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
luisabuarquedeholanda@gmail.com

RÉSUMÉ

Cet article à deux voix reprend le débat sur le célèbre « retournement » du chœur des *Nuées* (v. 1452-64), notamment l'idée selon laquelle il propose une version comique de la théodicée eschyléenne de l'apprentissage par la souffrance (cf. Newiger, Rau, Zimmermann). Dans une première partie, nous situons le retournement du chœur dans le cadre du paradigme tragique qui structure de façon cohérente l'intrigue de la comédie, afin de montrer qu'il produit un effet de mise à distance par rapport aux événements dramatiques, en permettant à la comédie de se soustraire aux faits représentés. À partir de là, nous proposons une lecture du retournement des *Nuées* comme moment culminant de l'intrigue, qui voit coïncider « renversement » (*peripeteia*) et « reconnaissance » (*anagnorisis*), selon la formulation aristotélicienne à propos de la meilleure tragédie (*Poétique*, chapitre 11). Dans les conclusions, nous esquissons une nouvelle lecture de la scène de l'incendie de l'école de Socrate par laquelle finit la comédie.

MOTS-CLÉS

paratragédie – métathéâtre – *trygoidia* – tragicomédie – *peripeteia* – *anagnorisis*.

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

- BAUDY G.J., *Der Kampf um das siebentorige Theben. Zu den verschollenen Anfängen frühgriechischer Heldenepik und ihrer antiken Rezeption*, in ASSMANN, FRANK 2004, 23-62.
- BAUER, H. et al. (edd.), *Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen. Studien zum Bild eines Ideals*, Berlin 1966 ("Probleme der Kunstwissenschaft", 2).
- BELFIORE E., *Tragic Pleasures. Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton 1992.
- BEMONG N., BORGHART P., DE DOBBELEER M., DEMOEN D., DE TEMMERMAN K., KEUNEN B., edd., *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, Ghent 2010.
- BEN-ZE'EV A., GOUSSINSKY R., *In The Name of Love. Romantic Ideology and Its Victims*, Oxford 2008.
- BERGSON H., *Le rire: essai sur la signification du comique*, ed. G. SIBERTIN-BLANC, Paris 2007 [1900].
- BERNABÉ, A. et al. (edd.), *Redefining Dionysos*, Berlin - Boston 2013.
- BERNHOLZ P., *Money and Its Role in a Decentralized Market Economy*, in HAGEN, WELKER 2014, 42-59.
- BEROUTSOS D.C., *A Commentary on the «Aspis» of Menander. Part 1: Lines 1-298*, Göttingen 2005 ("Hypomnemata", 157).
- BERTELLI L., *L'utopia sulla scena. Aristofane e la parodia della città*, «CCC» 4, 1983, 215-61.
- BIANCO M.M., *Terenzio*, in PETRONE 2020a, 209-44.
- BIERL A., *Karion, die Karer und der Plutos des Aristophanes als Inszenierung eines anthesterienartigen Ausnahmefestes*, in BIERL, MÖLLENDORFF 1994, 30-43.
- BIERL A., *Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität*, München 2001 [rev. 2009]. [a]
- BIERL A., *L'innovazione sperimentale e i suoi limiti rituali e pragmatici nella commedia antica*, in GRILLI, SIMON 2001, 1-12. [b]
- BIERL A., *Experimentelle Innovation und ihre rituell-pragmatischen Grenzen in der Alten Komödie*, «QUCC» n.s. 72.3 (101), 2002, 7-21.
- BIERL A., *Alt und Neu bei Aristophanes (unter besonderer Berücksichtigung der Wolken)*, in MÜLLER, UNGERN-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., PAPACHRYSTOSOMOU A. (edd.), *Time and Space in Ancient Myth, Religion and Culture*, Berlin - Boston 2017.
- BIERL A., LÄMMLE R., WESSELMANN K. (edd.), *Literatur und Religion. Wege zu einer mythisch-rituellen Poetik bei den Griechen*, I-II, Berlin - New York 2007.
- BIERL A., MÖLLENDORFF P. VON (edd.), *Orchestra. Drama – Mythos – Bühne. Festschrift für Hellmut Flashar anlässlich seines 65. Geburtstages*, Stuttgart - Leipzig 1994.
- BILES Z.P., *Intertextual Biography in the Rivalry of Cratinus and Aristophanes*, «AJPh» 123, 2002, 169-204.
- BILES Z.P., *Aristophanes and the Poetics of Competition*, Cambridge 2011.
- BILES Z.P., OLSON S.D. (edd.), *Aristophanes. Wasps*, Oxford 2015.
- BILLIG M., *Laughing and Ridicule: Towards a Social Critique of Laughter*, London 2005.
- BLECH M., *Studien zum Kranz bei den Griechen*, Berlin - New York 1982.
- BLEICH D., *Subjective Criticism*, Baltimore 1978.
- BOAS F., *Introduction. Handbook of American Indian Languages*, vol. I, Washington 1911 ("Bureau of American Ethnology, Bulletin", 40), 1-83 .
- BOSHER K. (ed.), *Theater outside Athens: Drama in Greek Sicily and South Italy*, Cambridge - New York 2012.
- BOWIE A.M., *The Parabasis in Aristophanes: Prolegomena, Acharnians*, «CQ» 32, 1982, 27-40.
- BOWIE A.M., *Ritual Stereotype and Comic Reversal: Aristophanes' Wasps*, «BICS» 34, 1987, 112-25.
- BOWIE A.M., *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge 1993.
- BOWIE A.M., *Myth and Ritual in Comedy*, in DOBROV 2010a, 143-76.
- BOWIE E.L., *Who Is Dicaeopolis?*, «JHS» 108, 1988, 183-5.
- BOWRA C.M., *A Love-Duet*, «AJPh» 79, 1958, 376-91.
- BRACHT BRANHAM R. (ed.), *Bakhtin and the Classics*, Evanston, IL 2002.
- BRECHT B., *Kleines Organon für das Theater*, in ID., *Schriften zum Theater. 1948-1956*, Frankfurt am Main 1964, vol. VII, 7-67.
- BREMMER J., *The Early Greek Concept of the Soul*, Princeton 1983.
- BRENNAN T., *Epicurus on Sex, Marriage, and Children*, «CPh» 91, 1996, 346-52.

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

- CALDER W.M. (ed.), *The Cambridge Ritualists Reconsidered*, Atlanta, GA 1991 ("Illinois Classical Series", Suppl. 2).
- CAMERANESI R., *L'attrazione sessuale nella commedia attica antica*, «QUCC» n.s. 26, 1987, 37-47.
- CAMEROTTO A., *Come diventare un eroe. Le virtù e le imprese di Trygaios 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-ENGLE G., *Costume in the Comedies of Aristophanes*, Cambridge 2015.
- COOPER C., *Gorging on Prodicus: Prodicus of Ceos, Cleon, and Aristophanes' Acharnians*, «Mouseion» III. 17 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.
- HOFFMANN 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 Acaresni, 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.
- SCHUIDEL 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