

MOPMOAYKEION: IL MOSTRO E LA MASCHERA NEL *FEDONE*

Nella sapiente architettura del *Fedone*, è presente un momento significativo per il procedere dell'argomentazione: 77e4-10. Cebete esprime qui il proprio timore sulla possibilità di accettare le dimostrazioni di Socrate sull'immortalità dell'anima, come se dentro di lui e Simmia vi fosse un bambino che teme tali dimostrazioni, ἔνι τις καὶ ἐν ἡμῶν παῖς ὅστις τὰ τοιαῦτα φοβεῖται (77e5). Incalzato argutamente da Socrate, Cebete afferma sorridendo che tenderà di bandire il timore che ha. Riso e timore si mescolano nella battuta di Cebete, che termina il suo intervento paragonando il suo timore ai mostri, ὥσπερ τὰ μορμολύκεια (77e8)¹. Il termine μορμολύκειον è evidentemente composto dal nome del mostro femminile Μορμώ, con ogni probabilità evocata nella vita quotidiana greca per spaventare un bambino, e dalla radice di λύκος². L'uso di

¹ Sono attestate sia la forma proparossitona sia la forma properispomena. L'accentazione proparossitona si trova nel *Fedone*, l'accentazione properispomena si trova in Aristofane. L'accentazione del testo di Aristofane si deve in realtà agli editori (Coddæus per il fr. 130 K.-A., Dindorf per *Thesm.* 417). FRISK, *Wörterbuch*, cita però come derivato di Μορμώ la parola nella forma μορμολύκειον (255), probabilmente non a torto: anche se i neutri in -ειον sono una sottocategoria di sostantivi che «hésitent entre les deux accentuations», come nota VENDRYES, *Accentuation*, 167, § 207, sono diversi i casi di ritrazione dell'accento in presenza di terzultima sillaba breve in Aristofane. Questo fenomeno, descritto dallo stesso VENDRYES, *Accentuation*, 263, § 335, secondo la trafilatura μορμολύκειον > μορμολύκειον, è attestato in Aristofane in termini come ἔτοιμος (*Vesp.*, 341, *Thesm.*, 59, *Ran.*, 860), ma anche con gli aggettivi τέλειον (540 K.-A.) e βασιλειον (*Eccl.*, 685), che terminano anch'essi in -ειον. L'altra alternativa è che il termine μορμολύκειον, conio del commediografo, non osservasse questa regola e soltanto successivamente la sua accentazione si sarebbe normalizzata secondo le regole dell'attico, tuttavia non ci sono testimonianze che obblighino a ripristinare un'accentazione ancora properispomena nel testo di Aristofane. WILLI, *Language*, 124, nota inoltre che la Commedia antica affermava la propria «atticness», poiché la sua *Kunstsprache* tendeva nettamente al realismo. Ipotizzare, dunque, che Aristofane abbia lasciato una prassi consolidata su un termine peraltro significativo e rappresentativo per il teatro attico, sembra piuttosto difficile. Manteniamo però le due accentuazioni differenziate, dal momento che il Liddell-Scott, che pure segnala la natura breve di υ, reca μορμολύκειον come lemma, senza ricordare il diverso accento presente in Platone.

² Una rappresentazione dell'uso nella vita quotidiana si ha, sebbene relativamente tardi, con Teocrito, nelle *Siracusane*. Qui Prassinia, rivolgendosi al figlio Zopirione, dice che non lo porterà con sé per la città e, per fargli intendere che sia la cosa giusta, lo spaventa con l'esclamazione Μορμώ, δάκνει ἴππος (40). Si tratta di un passaggio viva-

μορμολύκειον nel *Fedone* ha in Aristofane, primo autore a impiegare il termine, un codificatore fondamentale. Oltre che nel *Fedone*, nella forma μορμολυκεῖον compare anche nella favola 27 Haus. di Esopo, testo considerato tardo dalla critica rispetto al *Fedone*. La favola sembra recepire la connotazione data da Platone tramite Aristofane al termine μορμολυκεῖον. Lo scopo del mio studio è mettere in evidenza l'origine comica del paragone presente nel *Fedone* attraverso l'analisi dei luoghi di Aristofane nei quali compaiono i termini Μορμώ e μορμολυκεῖον. Indagate le attestazioni in Aristofane di Μορμώ e μορμολυκεῖον, analizzerò il testo del *Fedone* e infine prenderò in esame l'attestazione di μορμολυκεῖον nella favola 27 del *corpus* esopico.

1. Μορμώ e μορμολυκεῖον in Aristofane

Personaggio minore e appartenente ai mostri inferi, Μορμώ è citata per la prima volta negli *Acarnesi*, quando Diceopoli chiede a Lamaco, sopraggiunto in suo soccorso, di allontanare la spaventosa Gorgone posta sullo scudo (572-582):

- Λα. Πόθεν βοῆς ἤκουσα πολεμιστηρίας;
 Ποῖ χρῆ βοηθεῖν; Ποῖ κυδοιμὸν ἐμβαλεῖν;
 Τίς Γοργόν' ἐξήγειρεν ἐκ τοῦ σάγματος;
- Δι. Ὡ Λάμαχ', ἥρωας τῶν λόφων καὶ τῶν λόχων.
- Χο. Ὡ Λάμαχ', οὐ γὰρ οὗτος ἄνθρωπος πάλαι
 ἅπασαν ἡμῶν τὴν πόλιν κακορροθεῖ;
- Λα. Οὗτος, σὺ τολμᾷς πτωχὸς ὦν λέγειν τάδε;
- Δι. Ὡ Λάμαχ' ἥρωας, ἀλλὰ συγγνώμην ἔχε,
 εἰ πτωχὸς ὦν εἶπόν τι κάστομυλάμην.
- Λα. Τί δ' εἶπας ἡμᾶς; Οὐκ ἐρεῖς;
- Δι. Οὐκ οἶδά πω·
 ὑπὸ τοῦ δέους γὰρ τῶν ὄπλων εἰλιγγῶ.
 Ἀλλ', ἀντιβολῶ σ', ἀπένεγκε μου τὴν μορμόνα.
- Λα. Ἴδού.

Lamaco è stato blandito dal coro che lo ha chiamato in scena con una invocazione altisonante (566-571) e giunge rapidamente in scena, pronto a compiere grandi imprese degne di un *τειχομάχας* (571). Tuttavia si trova davanti uno spudorato straccione, *πτωχός* (577a): Diceopoli. Lamaco inti-

ce, per di più all'interno di un idillio dialogato che ha punti di contatto con la tradizione teatrale, come ha notato GOW, *Theocritus*, II, 265-266. Sulla relazione di μορμολυκεῖον con il lupo cfr. PISANO, *Lupo*, 93-94.

ma inizialmente a Diceopoli con veemenza di non parlare. La supplica di Diceopoli, davanti al tono minaccioso di Lamaco, è la supplica di un uomo spaventato, che chiede a Lamaco di allontanare, ἀπένεγκε μου (582), la Gorgone, ossia lo spauracchio posto sullo scudo del generale. I versi degli *Acarnesi* dimostrano anzitutto la sovrapponibilità tra la Gorgone (574) e Μορμώ, nome impiegato da Diceopoli per identificare la figura sullo scudo di Lamaco³. Diceopoli e il coro, con le loro invocazioni al salvifico generale, si pongono in condizione di inferiorità rispetto a Lamaco. Diceopoli in particolare, davanti al valoroso Lamaco dal quale si sente protetto, assume i connotati di un bambino: spaventato dalla Gorgone, si riferisce al mostro con il termine Μορμώ. Nonostante la sovrapponibilità dei due mostri, la differenza è chiara: la Gorgone è distruttrice di uomini, Μορμώ spaventa i fanciulli⁴. Un altro luogo significativo per la presenza di Μορμώ in Aristofane si trova nei *Cavalieri*, al ritorno in scena del mostruoso Paflagone (691-693):

Αλ. Καὶ μὴν ὁ Παφλαγῶν οὐτοσὶ προσέρχεται,
ὠθῶν κολόκυμα καὶ ταρατῶν καὶ κυκῶν,
ὡς δὴ καταπιόμενός με. Μορμῶ τοῦ θράσου.

Il termine Μορμώ è impiegato con valore esclamativo in una battuta del Salsicciaio che vede entrare in scena Paflagone. La forma esclamativa è una combinazione di nome proprio + genitivo; sebbene il genitivo sia di per sé una delle forme esclamative tipiche della produzione drammatica, qui esso è accompagnato dal nome Μορμώ che, assumendo valore interiettivo, potenzia l'immagine e la connota come espressione di spavento⁵. Secondo una modalità espressiva che Aristofane impiega anche altrove per dipingere la terribile natura di Cleone, nei *Cavalieri* il termine Μορμώ segue la descrizione di Paflagone come un mostro marino⁶. L'esclamazione Μορμῶ τοῦ θράσου (693) reitera il timore

³ Cfr. ALVONI, *Fr. 130*, 169: «è evidente la *pointe* comica che assume, nelle battute di questi personaggi, l'identificazione della mortifera maschera gorgonica con Μορμώ».

⁴ Per OLSON, *Acharnians*, 223-225, Μορμώ è citata *para prosdokian* al posto della Gorgone (225). L'unione delle due immagini crea l'effetto comico.

⁵ L'utilizzazione del nome Μορμώ come esclamazione è evidente dal già citato passo di Teocrito (*Idyll.* 15, 40). Del resto, il valore esclamativo del nome Μορμώ risulta chiaro dal confronto con forme simili, come la forma 'interiezione+genitivo' presente in altre commedie: ὄμοι σοφίας – ὄμοι μανίας (*Nub.* 925). Per questo verso si veda LABIANO ILUNDAIN, *Interjecciones*, 334. Per l'uso del genitivo semplice con funzione esclamativa nel teatro attico si veda NORDGREN, *Interjections*, 67-68.

⁶ Celebre la descrizione di Cleone come mostro nelle *Vespe* (1031-1035) e nella *Pace* (754-758). Sul luogo dei *Cavalieri* cfr. IMPERIO, *Donna*, 3: «il demagogo Cleone, *target* privilegiato della satira politica del commediografo, viene paragonato ad un mostro immane e composito».

del Salsicciaio: il personaggio aveva espresso dubbi sulla propria opposizione a Paflagone già ai vv. 150-233 e aveva tentato la fuga, prontamente bloccato dai due servi (240). Successivamente però, prima di pronunciare i vv. 691-693, lo stesso Salsicciaio si dichiara certo di aver vinto lo scontro (615); questa constatazione dimostra che lo spavento, anche in previsione di un nuovo scontro, è momentaneo e superabile⁷.

Per la verità, Aristofane presenta non solo riferimenti a Μορμώ, ma anche ad altre figure mostruose come Lamia⁸. Nella produzione di Aristofane sono diversi, quindi, i richiami agli spauracchi infantili, ma il commediografo predilige Μορμώ per esprimere uno spavento momentaneo, mentre figure come Lamia, caratterizzate da una tradizione mitica specifica, si prestavano maggiormente alla caratterizzazione di personaggi precisi⁹. Lamia è infatti impiegata in rappresentazioni grottesche e caricaturali¹⁰. Μορμώ invece è sistematicamente usata per esprimere spavento, o in forma interiettiva o come mostro vero e proprio, con un forte legame con l'aldilà, un legame presente anche nella letteratura successiva¹¹.

⁷ Notevole è la produttività della radice di Μορμώ in Aristofane. Negli *Uccelli* (1245) si trova il verbo μορμολύττωμαι. Iride ha paventato a Pisetero la distruzione della sua intera stirpe se non cesserà di affermare che le divinità da adorare non sono più quelle olimpiche, ma gli uccelli. Pisetero si rivolge alla messaggera degli dei senza timore, chiedendole chi creda di spaventare dicendo cose simili (ταῦτι λέγουσα μορμολύττεσθαι δοκεῖς;). DUNBAR, *Birds*, 627, nota che il verbo μορμολύττωμαι è impiegato «implying that Iris' threats could not alarm an adult». Altro caso è rappresentato dai vv. 921-926 delle *Rane*: rispondendo a Dioniso, Euripide accusa Eschilo di verbosità altisonante. Lo stile del maratonomaco è pesante a causa di parole tremende e spaventose, μορμωροπά (925) per gli spettatori. Il fatto che queste parole siano ignote al pubblico, ἄγνωτα (926) genera il timore. Questo non impedirà a Dioniso di riportare Eschilo in vita perché ammaestri il pubblico con queste stesse parole.

⁸ Lamia è citata da Aristofane in *Vesp.* 1035; *Pax*, 758; fr. 724 K.-A. PELLEGRINO, *Frammenti*, 411-12 descrive il mito che ha come protagonista Lamia.

⁹ È il caso di *Vesp.* 1177. La figura mostruosa di Lamia fa parte del corredo descrittivo del mostro Cleone: cfr. CORBEL-MORANA, *Bestiaire*, 131-136 e 133, n. 216.

¹⁰ CORBEL-MORANA, *Bestiaire*, 133, n. 217 ricorda il cosiddetto motivo della *Lamia pedens* presente anche altrove in Aristofane e in altri commediografi a fini caricaturali.

¹¹ Senofonte nelle *Elleniche* (4, 4, 17) descrive il motivo del forte disprezzo degli Spartani per i loro alleati. Gli abitanti di Mantinea, usciti dalla città per allontanare i peltasti, furono sorpresi dal lancio di giavellotti da parte degli stessi peltasti, diventando motivo di irrisione da parte degli Spartani nei confronti dei propri alleati, che temono i peltasti ὡσπερ μορμόνας παιδάρια (4, 4, 17, 6-7). Senofonte caratterizza in maniera grottesca la fuga degli abitanti di Mantinea davanti ai peltasti, che sono a loro volta disprezzati dagli spartani per il loro timore (cfr. 4, 4, 16, 5-6). Se i peltasti erano temuti come spauracchi fluttuanti (la glossa è di Esichio: cfr. μ, 1669, p. 678 Latte: μορμόνας-πλάνητας δαίμονας), significa che non erano un reparto militare terribile. In Erinna (fr. 4 Neri, vv. 25-27), Μορμώ fa parte dei ricordi infantili di Baucide. La voce narra-

Aristofane impiega poi μορμολυκεῖον, che pure è un derivato di Μορμῶ, con valore metateatrale e tecnico, come sottolineato da Polluce¹². Ciò è chiaro dal fr. 31 K.-A., proveniente dall'*Anfiarao*¹³:

ἀφ' οὗ κωμῳδικὸν μορμολυκεῖον ἔγνων.

In questo verso Aristofane fa riferimento al suo esordio e definisce il μορμολυκεῖον come κωμῳδικόν, simbolo dell'arte comica esercitata con sapienza dal poeta, che doveva dimostrare in questa commedia una netta «presa di coscienza» in relazione alla sua produzione¹⁴. Di nuovo attinente al teatro è l'attestazione di μορμολυκεῖον nel Γῆρας¹⁵. Si tratta del fr. 130 K.-A., nel quale alla domanda di uno straniero (se il frammento deve essere diviso in due) su dove sia il tempio di Dioniso, un ateniese risponde¹⁶:

ὅπου τὰ μορμολυκεῖα προσκρεμάννυται.

Più che alla paura, in questo caso il termine fa riferimento allo spazio del tempio di Dioniso e il termine μορμολυκεῖα conferisce comicità all'immagine, forse costruita sul valore sia sacrale sia figurato del tempio di Dioniso inteso come teatro. Μορμολυκεῖον ricorre, però, anche nelle *Tesmofoiazuse* (414-417):

te ricorda l'amorevole scherzo fatto a Baucide dalla madre: un ricordo malinconico dell'infanzia, dalla quale però Μορμῶ è riaffiorata, precipitando Baucide nel «mare acheronteo della morte» (NERI, *Erinna*, 343). Μορμῶ dunque è spesso una prefigurazione immediata dell'aldilà: in Senofonte la fuga evita la morte temuta concretamente dagli abitanti di Mantinea, mentre Baucide non è altrettanto fortunata e la menzione di Μορμῶ serve a prefigurare la morte che si affaccia sulla vita della fanciulla. Non si cita Teocrito perché già menzionato *supra*, n. 2.

¹² Per l'impiego di μορμολυκεῖον con significato metateatrale cfr. TAILLARDAT, *Images*, 491, § 884. Per Polluce si vedano *On.*, II, 47, p. 96 Bethe e IV, 115, 3, p. 235 Bethe.

¹³ La commedia è datata al 414 a.C. Sulla datazione e gli altri dati ricostruiti in relazione alla commedia v. DI BARI, *Scene*, 89 e PELLEGRINO, *Frammenti*, 47 ss.

¹⁴ CONTI BIZZARRO, *Poetica*, 16. Nella sua trattazione lo studioso fa riferimento precisamente al fr. 30 K.-A., inserito anch'esso nella parabasi dell'*Anfiarao*.

¹⁵ La commedia va datata probabilmente tra il 420 e il 410 a.C.: cfr. DI BARI, *Scene*, 88, n. 74.

¹⁶ Per l'attribuzione delle battute a due personaggi cfr. Kaibel, *apud* K.-A., III.2, p. 91. PELLEGRINO, *Frammenti*, 99-100, segue invece l'ipotesi di ALVONI, *Fr. 130*, 166-169, plausibile. Ma la suddivisione del testo ha poca rilevanza ai fini del nostro discorso. La studiosa mette in evidenza il valore culturale dei μορμολυκεῖα, intesi come *ex voto* appesi presso il tempio di Dioniso non da attori e coreghi vittoriosi, ma da parte di anziani per la forza concessa loro da Dioniso, «genio della metamorfosi e del rinnovamento» (ALVONI, *Fr. 130*, 167). AUSTIN, OLSON, *Thesmophoriazuse*, 185 citano sia questo frammento sia il frammento 31 K.-A. pensando a 'dramatic masks', dunque rimanendo saldamente ancorati a una interpretazione della maschera come simbolo del teatro.

Εἶτα διὰ τοῦτον ταῖς γυναικωνίτισιν
σφραγίδας ἐπιβάλλουσιν ἤδη καὶ μογλοὺς
τηροῦντες ἡμᾶς, καὶ προσέτι Μολοττικούς
τρέφουσι μορμολυκεῖα τοῖς μοιχοῖς κύνας.

La donna che parla, enumerando gli effetti della drammaturgia misogina di Euripide, ricorda che gli uomini mettono il sigillo alle loro case, le tengono chiuse coi chiavistelli e allevano i cani molossi come deterrenti per gli adulteri, μορμολυκεῖα τοῖς μοιχοῖς (417). È una descrizione irata, che lascia trasparire un senso di umiliazione perché i cani devono svolgere la medesima funzione di deterrente che gli spauracchi hanno per i bambini. Tuttavia questi ostacoli non scoraggiavano certo gli impazienti amanti: la chiusura sigillata delle porte poteva essere elusa¹⁷. Evidentemente la presenza dei cani molossi, utili quanto gli spauracchi, non avrà risolto il problema dell'adulterio e gli amanti avranno vinto il timore di finire sbranati pur di incontrare le donne. Sebbene qui μορμολυκεῖον indichi gli spauracchi, il passo nel quale il termine ricorre tratta degli effetti dell'arte drammatica di Euripide; forse anche per questo non è sfuggito agli antichi commentatori il rapporto dell'espressione col mondo teatrale¹⁸. Questo passo delle *Thesmophoriazuse* ancora una volta chiarisce che spavento risibile nei confronti della morte e suo superamento costituivano un meccanismo ricorrente in Aristofane. Le attestazioni dei termini Μορμώ e μορμολυκεῖον hanno dunque un certo peso nel *corpus* di Aristofane e un significato specifico che produce uno scarto nell'elaborazione di Aristofane rispetto a quella di altri autori¹⁹. Aristofane concepisce il termine μορμολυκεῖον vicino alla sua radice mostruosa e mortifera, ma solitamente risemantizza il termine nell'ambito teatrale. La paura diventa dunque una paura spassosa: Aristofane avvicina ironicamente il mondo dei morti a quello dei vivi²⁰.

¹⁷ Un caso significativo è rappresentato dall'ipocrita battuta di Clitennestra nell'*Agamemnone* di Eschilo, quando afferma σημαντήριον/οὐδὲν διαφθείρασαν (609-10), citata anche in AUSTIN, OLSON, *Thesmophoriazousae*, 184.

¹⁸ Recita il commento dello scoliasta al v. 417 (*Schol. Vet. in Thesm.*, 417, p. 35 Holwerda): φόβον ἀπὸ τῶν προσωπειῶν. Lo scolio fa risalire la dimensione mostruosa alle maschere stesse.

¹⁹ Sofrone ricorreva a questo personaggio nel suo mimo Ταὶ γυναῖκες αἶ τὰν θεόν φαντι ἐξελαῖν. Nel fr. 4B Hordern (= 9 K.-A.), al v. 27 si legge Μορμολύ[κα, sostanzialmente sovrapponibile a Μορμώ (Cfr. IMPERIO, *Donna*, 4). Apollodoro di Atene ricorda che questa donna-mostro nel mimo era la nutrice di Ade (FGrH, 244, fr. 102a (= Stob., I, 49, 50): αὐτοῦ τούτου [*scil. Ade*] τιθήνην ὁ Σώφρων Μορμολύκαν ὀνόμασεν): Μορμολύκα entra a pieno titolo nel mondo infero ed è sovrapponibile a Μορμώ ma non a μορμολυκεῖον, coniazione di Aristofane (cfr. AUSTIN, OLSON, *Thesmophoriazousae*, 185: «μορμολυκεῖον [...] is formed from Μορμώ»), che ha una sfumatura di significato ulteriore.

²⁰ Cfr. EDMONDS, *Underworld*, 124.

2. ὥσπερ τὰ μορμολύκεια: il *Fedone*

A questo punto, osserviamo l'atteggiamento di Platone nei confronti di questa tradizione. All'inizio del *Fedone*, toccandosi i polsi appena liberati dalle catene, Socrate nota la compresenza di dolore e piacere (60b). Per evidenziare questo legame, Socrate narra ai suoi allievi un μῦθος (60c2), nel quale il dolore e il piacere sono protagonisti²¹. Il μῦθος somiglia ai racconti di Esopo: Socrate afferma infatti che se Esopo avesse pensato alla compresenza di dolore e piacere, avrebbe composto il racconto che lui sta raccontando ai suoi discepoli: εἰ ἐνενόησεν αὐτὰ Αἰσωπος, μῦθον ἂν συνθεῖναι (60c1), formula impiegata per marcare il ricorso a un genere letterario codificato²². Socrate sembra dunque porsi sulla scia di Esopo, ma sembra anche fare di più rispetto a Esopo. Socrate compone un racconto nuovo e gli dà una nuova funzione, perché mentre nei racconti esopici il messaggio è il fine della narrazione, Socrate usa il messaggio comunicato come punto di partenza per il διαλέγεσθαι con i suoi allievi o, per meglio dire, come «termine di paragone per la ricerca stessa»²³. Il racconto assume dunque un valore positivo nell'avvio del dialogo, perché conforme al λόγος, già presente nella riflessione di Socrate e sviluppato successivamente²⁴. Questo racconto assume maggiore rilievo perché durante la prigionia Socrate, oltre all'inno ad Apollo, aveva già messo per iscritto i racconti esopici, ἐντείνας τοὺς τοῦ Αἰσώπου λόγους καὶ τὸ εἰς τὸν Ἀπόλλω προοίμιον (60d1-2), come emerge dalle domande che Cebete fa a Socrate per conto del poeta Eveno di Paro²⁵. Tramite queste domande, Platone avvia una riflessione sulla produzione poetica. Qui, Cebete definisce λόγοι i racconti di Esopo messi per iscritto da Socrate (60d1). Questo termine è però successivamente corretto dallo stesso Socrate: per la prassi

²¹ JEDRKIEWICZ, *Favola*, 54, definisce «favola di Piacere e Dolore» le pagine 60b ss. del *Fedone*.

²² Cfr. ZAFIROPOULOS, *Socrates*, 204: «Socrates turns to his usual parodic formula 'if X saw this he would have said Y', where Y is usually some passage from an established genre».

²³ TULLI, *Carmide*, 264 dà questa definizione della poesia in relazione al διαλέγεσθαι nelle opere di Platone.

²⁴ Questa è la prassi poetica ritenuta valida da Platone, come ha notato GIULIANO, *Studi*, 294: «les poètes doivent composer leurs mythes en les conformant à des modèles élaborés par le logos».

²⁵ Eveno è definito da Platone in un primo momento come filosofo (*Phaed.*, 61c6), ma questa prima definizione è finalizzata a far esprimere a Socrate dubbi sull'attività filosofica di Eveno (NAILS, *People*, 153). Da qui deriva un elemento molto importante: la poesia, praticata da Eveno, costituisce uno stadio inferiore rispetto alla filosofia. È dunque evidente che il rifiuto di ogni rivalità con Eveno (60d8) abbia la sua ragione nel fatto che una produzione come quella di Eveno non costituisca lo stadio definitivo con il quale Socrate eserciterà la sua μελέτη θανάτου (81a2).

poetica è necessario comporre racconti e non discorsi, ποιεῖν μῦθους ἄλλ' οὐ λόγους (61b2-3). In questa correzione di Socrate a Cebete si cela probabilmente l'idea di Platone: il μῦθος non si può sostituire o essere equiparato al λόγος, può al massimo essere preliminare al λόγος. È chiaro che per essere preliminare al λόγος, il μῦθος deve essere conforme al λόγος. Socrate, in effetti, è arrivato all'incontro coi suoi allievi esercitandosi nella prassi poetica. Nella composizione dei testi, Esopo è risultato un utile ispiratore, mentre la festa di Apollo ritardava l'esecuzione di Socrate (61b1-2). Ma questo esercizio poetico è ridimensionato, pur avendo un gran valore che deriva dall'esortazione a comporre avuta in sogno da Socrate: μουσικὴν ποιεῖ καὶ ἐργάζου (60e). Forse in questo atteggiamento si può scorgere la relazione ambivalente da parte di Socrate con le forme della σοφία prefilosofica, forme delle quali Esopo è un rappresentante²⁶. Nei racconti di Esopo, Socrate ritrova «quell'elemento narrativo costituente il discorso della vera poesia» secondo i canoni di Platone²⁷. Tuttavia Socrate sente di dover comporre un racconto certo modellato su quelli esopici, ma nuovo. Per questo Socrate chiede di rassicurare Eveno, conscio del fatto che le due produzioni poetiche hanno finalità diverse: Socrate non aveva e non ha intenzione di rivaleggiare con i componimenti di Eveno, βουλόμενος οὐδὲ τοῖς ποιήμασιν αὐτοῦ ἀντίτεχνος εἶναι (60d8). Racconti esopici e poesia, forme espressive che lo stesso Socrate ha praticato, non sono infatti fini a se stesse, nella dialettica socratica, come è nella produzione poetica di Eveno; sono invece utili secondo Socrate a dare un avvio al ragionamento e chiariscono che per Platone la composizione poetica ha valore sostanziale solo quando con le forme della tradizione si veicola un messaggio nuovo, originale: un messaggio, in ultima analisi, filosofico²⁸. La vuota prassi poetica fine a se stessa è simboleggiata da Eveno e rifiutata da Socrate, che invece finalizza il racconto offerto ai discepoli all'avvio di una discussione filosofica, al λόγος.

Questa prima sezione del *Fedone* si profila come un episodio inventato da Platone, un episodio che vuole certo segnare un intreccio di generi letterari²⁹. La forma del racconto esopico è impiegata da Socrate a sostegno di una propria idea: la compresenza di dolore e piacere. Socra-

²⁶ Per l'ambivalenza del rapporto tra Esopo e la σοφία prefilosofica cfr. KURKE, *Conversations*, 247.

²⁷ GIULIANO, *Platone*, 222. Sul μῦθος come forma poetica contenente sapere cfr. GIULIANO, *Platone*, 219-233.

²⁸ Sull'impiego del racconto esopico come *exemplum* introduttivo al ragionamento cfr. JEDRZIEWICZ, *Produce*, 78. Sullo specifico racconto esopico prodotto da Socrate per i discepoli e il rapporto del racconto con la tradizione cfr. BETEGH, *Tale*, 78-79.

²⁹ ZAFIROPOULOS, *Socrates*, 207.

te compone dunque racconti come Esopo. Tuttavia è stata ampiamente dimostrata la presenza nel *Fedone* di un fitto sistema di indicazioni di stampo drammaturgico. In base a queste indicazioni che lo stesso Platone offre, il lettore è proiettato al centro di una nuova e potentissima scena teatrale. La presenza di richiami teatrali porta a non escludere che lo stesso racconto esopico di Socrate rechi traccia di questa impostazione, peraltro all'interno di un'opera, il *Fedone*, dai risvolti non soltanto tragici, ma caratterizzata dalla compresenza di lacrime e riso³⁰.

A ben vedere, anche la comunanza espressiva di Esopo e Socrate potrebbe infatti passare attraverso i personaggi della commedia, secondo una prassi non estranea a Platone³¹. Platone, infatti, connota in senso drammatico il *Fedone* fin dalle prime pagine: il personaggio del $\theta\upsilon\rho\omega\rho\acute{o}\varsigma$ presente nel dialogo (59e4) è probabilmente un omaggio alle maschere comiche³². Cebete è ritratto ben due volte nell'atto di sorridere attraverso il verbo $\acute{\epsilon}\pi\upsilon\gamma\epsilon\lambda\acute{\alpha}\omega$ (62a8; 77e3), che ha in Aristofane l'unica attestazione in poesia dopo Omero (*Il.* 23, 840: $\gamma\acute{\epsilon}\lambda\alpha\sigma\alpha\nu\ \delta'\acute{\epsilon}\pi\iota\ \pi\acute{\alpha}\nu\tau\epsilon\varsigma\ \Lambda\chi\alpha\iota\omicron\iota$): probabilmente non è un caso che questo verbo sia presente tanto nella sezione del racconto esopico quanto nella sezione della metafora infantile³³. Cebete è inoltre caratterizzato dall'inflessione dialettale beotica (cfr. $\acute{\iota}\tau\tau\omega\ \text{Ze}\acute{\upsilon}\varsigma$, 62a8) che risponde alla necessità di realismo già manifestata dalla commedia e testimoniata dall'impiego della stessa locuzione da parte di Aristofane³⁴. Come è stato giustamente notato, inoltre, la presenza di generi testuali

³⁰ Cfr. DE SANCTIS, *Lacrime*, 120.

³¹ Cfr. BLONDELL, *Play*, 14: «Certainly, philosophical dialogue owes much to ancient Greek drama, including tragedy and Aristophanic comedy», e 14, n. 29, con rimando a bibliografia sul tema generale della cifra comica nei dialoghi di Platone. Per una trattazione specifica su alcuni dialoghi si vedano CAPRA, *Poeti*, 197-200, che produce una disamina tra la poesia comica e il personaggio di Ctesippo nel *Liside*; BUARQUE, *Armas*, 69 che fa una specifica disamina sul *Cratilo*, per il quale parla di «inspiração aristofânica» nella stessa costruzione del dialogo e, addirittura, di Aristofane come «interlocutor privilegiado para [...] o reexame da tradição grega» per la sua «reapropação jocosa permeada de reescrituras paródicas e de ecos» (BUARQUE, *Armas*, 67; si veda anche la n. 106). Un chiaro paragone viene tracciato dalla studiosa alle pp. 69-75, tra il *Cratilo* e le *Nuvole*.

³² Vale la pena ricordare almeno il servo di Euripide che funge da $\theta\upsilon\rho\omega\rho\acute{o}\varsigma$ negli *Acarnesi* (395-406). Per l'importanza della maschera del $\theta\upsilon\rho\omega\rho\acute{o}\varsigma$ nella poesia drammatica e più specificamente in commedia, anche in rapporto a Platone cfr. REVERMANN, *Business*, 183-184.

³³ V. *Thesm.* 977-980: $\text{E}\rho\mu\eta\eta\nu\ \tau\epsilon\ \nu\acute{o}\mu\iota\omicron\nu\ \acute{\alpha}\nu\tau\omicron\mu\alpha\iota\ / \text{k}\alpha\iota\ \text{P}\acute{\alpha}\nu\alpha\ \text{k}\alpha\iota\ \text{N}\acute{o}\mu\phi\alpha\varsigma\ \phi\acute{\iota}\lambda\alpha\varsigma\ / \acute{\epsilon}\pi\upsilon\gamma\epsilon\lambda\acute{\alpha}\sigma\alpha\iota\ \text{p}\rho\omicron\theta\acute{\theta}\mu\omicron\omega\varsigma\ / \tau\alpha\acute{\iota}\varsigma\ \acute{\eta}\mu\epsilon\tau\acute{\epsilon}\rho\alpha\iota\sigma\upsilon\ / \chi\alpha\rho\acute{\epsilon}\nu\tau\alpha\ \chi\omicron\rho\epsilon\acute{\iota}\alpha\iota\varsigma$. Per la rarità del verbo $\acute{\epsilon}\pi\upsilon\gamma\epsilon\lambda\acute{\alpha}\omega$ cfr. AUSTIN, OLSON, *Thesmophoriazusaes*, 304.

³⁴ Sull'uso del dialetto nella commedia attica con finalità di realismo cfr. WILLI, *Old*, 489. L'espressione $\acute{\iota}\tau\tau\omega\ \text{Ze}\acute{\upsilon}\varsigma$ ricorre negli *Acarnesi* al v. 911, pronunciata dal Tebano.

differenti all'interno di un'opera è caratteristica specifica della Commedia antica e Platone attinge da questa tradizione nell'impostare i suoi dialoghi³⁵. È dunque all'interno di un contesto fortemente legato alla poesia comica che Socrate produce il suo racconto di matrice esopica. Anche quest'ultima forma letteraria non è assente in commedia: in generale, in Aristofane si incontrano scene nelle quali i personaggi comici offrono un racconto esopico (ad esempio negli *Uccelli*, ai vv. 471-475). L'impiego del racconto esopico a fini persuasivi è inoltre piuttosto rilevante nell'efficacia narrativa delle trame di Aristofane: si pensi ad esempio al racconto esopico pronunciato da Trigeo per rassicurare la giovane figlia, presa dal timore che l'eroe comico muoia³⁶. Una simile scena è facilmente accostabile alla similitudine del fanciullo che sarà espressa da Cebete.

Inoltre Aristofane, nell'affresco di una scena di tribunale nelle *Vespe*, dipinge alcuni imputati intenti a raccontare una divertente storiella esopica (Αἰσώπου τι γέλοιον, 566) per ottenere l'assoluzione. Socrate, dopo il racconto esopico, affermerà di doversi difendere dalle obiezioni dei suoi *philoï* come se fosse davanti ai giudici, πρὸς τοὺς δικαστάς (63b5). Se è plausibile quanto detto sinora, appare chiaro il motivo per il quale nel *Fedone* il racconto esopico è premesso all'immagine giudiziaria: si tratta di una funzionalizzazione nuova del racconto esopico, evidentemente avvertito come modulo comico, all'interno della forma letteraria del dialogo. Socrate, dunque, non articolerà la difesa sull'immortalità dell'anima secondo moduli comici, perché a questo scopo egli adotterà la dialettica filosofica. Semplicemente, nell'avvicinarsi alla sua difesa dialettica, Socrate impiega strategie comiche per avviare la discussione. Socrate risponde dunque ai canoni della poetica platonica, perché rielabora la tradizione e ne ricontestualizza l'impiego: mentre i racconti esopici, in commedia, hanno efficacia persuasiva di per sé, Socrate, dopo essersi esercitato mettendo per iscritto i testi di Esopo, inventa un proprio racconto per dare soltanto avvio al dialogo con i suoi

³⁵ NIGHTINGALE, *Genres*, 190-192 evidenzia che la compresenza di diverse forme letterarie è forse la peculiarità che più di tutte avvicina il teatro comico al dialogo di Platone. La trattazione giunge a questa conclusione dopo un'ampia esemplificazione di luoghi di Platone immediatamente accostabili a testi comici, soprattutto di Aristofane.

³⁶ *Pax* 127-149. Trigeo spiega alla figlia perché ha deciso di impiegare lo scarabeo come destriero per fare rotta verso gli dei. La figlia di Trigeo espone insistentemente al padre i propri dubbi su una simile trovata (ἐπίνοια, 127). Trigeo risponde con un racconto esopico (ἐν τοῖσιν Αἰσώπου λόγοις, 129): lo scarabeo è l'unico fra i volatili che sia riuscito a giungere presso gli dei. La fanciulla muove obiezioni al padre, fino a definire ἄπιστος (131) il racconto paterno: sulla stessa finalità si basa l'impiego della nostra similitudine nel *Fedone*. Sul valore positivo dell'apologo cfr. SCHIRRU, *Favola*, 130-131.

philoï. Un racconto che, del resto, è stato già definito dalla critica come eziologico e a questi fini modellato secondo la prassi comica³⁷.

Il legame tra le sezioni del racconto esopico e della similitudine fanciullesca è dunque probabilmente garantito dalla commedia di Aristofane: Socrate, che ormai ha preso la via della dialettica, sta per abbandonare le strategie della commedia per fini persuasivi, seguito dai suoi allievi. Questo scarto si origina nel testo (77a6) quando Socrate afferma che è necessario convincere anche Cebete, δει γάρ και Κέβητα πείθειν; Simmia a sua volta afferma che il suo compagno sia il più ostinato fra gli uomini a non credere ai discorsi, καρτερώτατος ἀνθρώπων ἐστὶν πρὸς τὸ ἀπιστεῖν τοῖς λόγοις (77a7-8). Sembra dunque che il diffidare abbia al suo interno un nucleo di paura che, come Socrate dice chiaramente, è tipico dell'infanzia, δεδιέναι τὸ τῶν παιδῶν (77d7). Un timore infantile che ha un equivalente negli adulti impauriti rappresentati nella commedia dei quali si è detto. Cebete, a questo punto, risponde:

Και ὁ Κέβης ἐπιγέλασας, Ὡς δεδιότων, ἔφη, ὦ Σώκρατες, πειρῶ ἀναπεῖθειν· μᾶλλον δὲ μὴ ὡς ἡμῶν δεδιότων, ἀλλ' ἴσως ἐνι τις και ἐν ἡμῖν παῖς ὅστις τὰ τοιαῦτα φοβεῖται. τοῦτον οὖν πειρῶ μεταπεῖθειν μὴ δεδιέναι τὸν θάνατον ὥσπερ τὰ μορμολύκεια.

Cebete apre il suo intervento con il sorriso, ἐπιγέλασας (77e4). Il verbo impiegato da Platone per descrivere l'azione di Cebete, ἐπιγέλαω, non è estraneo ad Aristofane, presso il quale si ha una delle prime attestazioni del verbo, oltre che una delle due sole in poesia. Peraltro, il verbo indica assenso nei confronti dell'interlocutore, dunque Cebete, pur in preda a timore infantile, sembra ormai disposto a seguire Socrate nelle sue dimostrazioni³⁸. Il sorriso è tuttavia anche associato al timore.

³⁷ Sul valore eziologico dei racconti esopici in commedia cfr. HALL, *Aesopic*, 279-280. Nelle stesse pagine, la studiosa definisce il racconto sul dolore e il piacere offerto da Socrate come racconto modellato sulla prassi comica, come dimostrerebbe la presenza del racconto eziologico prodotto da Aristofane sul cosiddetto 'uomo palla' nel *Simposio* (189d-193b). L'ipotesi, certo suggestiva, da sola non sarebbe sufficiente come prova della mediazione comica rispetto al racconto esopico in Platone. Tuttavia questa ipotesi trae a mio avviso forza dagli altri elementi delineati sopra e che precedono il racconto esopico di Socrate.

³⁸ La felice espressione «Kind im Mann», che tratteggia i contorni del timore irrazionale, inestinguibile, degli uomini, si deve al Professor Michael Erler. ERLER, *Kind*, 112, riconduce l'immagine all'ambito delle «*aniles fabulae*», raccontate ai bambini dalle balie come deterrente per ottenere un buon comportamento. Lo studio di Erler è finalizzato a dimostrare che l'idea della *philosophia medicans*, di matrice epicurea, possa essere meglio interpretata alla luce dell'immagine dell'interlocutore come soggetto a timori irrazionali. Ma chiaramente, rispetto al luogo comune del bambino spaventato da ciò che non conosce, non

Il timore, per quanto non impedisca a Cebete di seguire il ragionamento del maestro, è forte, come emerge dal verbo φοβεῖται (77e5) e dall'iterazione del verbo δαίδω (77e4, 77e5, 77e7). Dopo la narrazione del racconto, col progredire del dialogo, i timori sono aumentati, la possibilità di credere alle dimostrazioni di Socrate vacilla ed è solo allora che Cebete, chiamato a guardare dentro di sé, ride delle paure avute fino a quel momento: ride con Socrate e chiede al suo maestro di convincere non tanto lui e gli altri discepoli, ma il παῖς che risiede in loro a non temere la morte come gli spauracchi, ὥσπερ τὰ μορμολύκεια (77e8).

Il richiamo alla commedia è suggellato con un termine significativo, coniato da Aristofane: μορμολύκεια. Nel momento in cui ammette che dentro di sé sia presente un bambino, infatti, Cebete si caratterizza come adulto-fanciullo, esattamente come accadeva ai personaggi di Aristofane che temevano di soccombere davanti a Μορμώ. La commedia, visibile sottotraccia nella narrazione iniziale del racconto esopico, viene ora chiamata direttamente in causa. E, come in commedia lo spavento per gli spauracchi si supera, così Cebete si dice pronto a superare, con l'aiuto di Socrate, le paure più recondite. Questa vittoria sulla paura si affermerà con la prosecuzione del dialogo, il quale lascerà dietro di sé le suggestioni comiche per avviarsi verso un registro più serio.

L'intermezzo di 77e4-10 è dunque un momento di transizione da una parte preliminare che ha introdotto le teorie da affrontare nel dialogo a un'altra parte nella quale le teorie sono affrontate. Platone, chiudendo circolarmente il passaggio sulle forme letterarie richiamate fino a quel momento, sembra segnalare un cambio di tono diretto verso il serio, che sfocerà nella morte del maestro: dopo il comico, il tragico³⁹. Questo è possibile perché grazie alla sua caratterizzazione grottesca che lambisce l'oltretomba e lo scherzo, il macabro e la commedia, il timore e il sollievo, il termine μορμολύκεια permette la congiunzione tra il precedente timore di Cebete e la serena predisposizione dei *philoï* a proseguire nel dialogo con Socrate. La distinzione o lo scarto semantico che Aristofane aveva prodotto tra mostro puro e semplice e simbolo del teatro comico, è ereditata da Platone e dal *Fedone* si riverbera sulla

è nello spavento per l'ignoto che va ricercata la possibilità di un comportamento positivo, come pretendevano le balie che raccontavano le «*aniles fabulae*»: l'immagine filosofica, sostiene Erler, pur partendo da una matrice tradizionale, suggerisce che l'infantilità della paura vada oltrepassata per lasciare spazio alla razionalità, fronteggiando però anche «die Emotionen des Adressaten» (ERLER, *Kind*, 107) per giungere alla persuasione completa.

³⁹ Lo stesso Platone afferma altrove, per bocca di Socrate, la commistione necessaria tra poesia comica e tragica: cfr. *Symp.*, 223d2-6: τοῦ αὐτοῦ ἀνδρὸς εἶναι κωμωδίαν καὶ τραγωδίαν ἐπίστασθαι ποιεῖν, καὶ τὸν τέχνη τραγωδοποιὸν ὄντα καὶ κωμωδοποιὸν εἶναι.

produzione letteraria successiva⁴⁰. Platone, nel *Fedone*, può modulare la tradizione all'interno della forma letteraria del dialogo, «crafting his own vivid images that both resonate with the tradition and fit precisely into the philosophical framework he has devised»⁴¹. Ora, però, la commedia non basta più: è necessario incantare, ἐπάδειν (77e9) l'uditorio con la filosofia perché il dialogo proceda verso il momento tragico della fine di Socrate⁴². Nel *Fedone*, dunque, Platone si prefigge di affrontare temi che possono essere trattati attraverso il semplice filtro teatrale di commedia e tragedia, ma conferendo loro un orizzonte risolutivo più alto⁴³.

3. Il racconto esopico: La volpe davanti alla maschera

Il termine μορμολυκεῖον di per sé non si trova esclusivamente nei testi di Aristofane, ma anche nel *corpus* esopico: si tratta della favola 27 Haus. (= 47 Halm. = 43 Ch.), intitolata ἀλώπηξ πρὸς μορμολυκεῖον⁴⁴. Il testo non può essere trascurato in quanto si tratta dell'unico caso di attestazione del termine μορμολυκεῖον nel *corpus* esopico:

ἀλώπηξ εἰς οἰκίαν ἐλθοῦσα ὑποκριτοῦ καὶ ἕκαστα τῶν αὐτοῦ σκευῶν διερευνημένη εὔρε καὶ κεφαλὴν μορμολυκεῖου εὐφυῶς κατεσκευασμένην, ἦν καὶ ἀναλαβοῦσα ταῖς χερσὶν ἔφη· “ὦ οἶα κεφαλὴ, καὶ ἐγκέφαλον οὐκ ἔχει.” ὁ μῦθος πρὸς ἄνδρας μεγαλοπρεπεῖς μὲν τῶ σώματι, κατὰ ψυχὴν δὲ ἀλογίστους.

La narrazione si svolge forse non casualmente all'interno della casa di un attore⁴⁵. La volpe vede la maschera e ne resta colpita, ma dopo il

⁴⁰ Cfr. [Plat.], *Ax.*, nel quale Clinia chiede l'aiuto di Socrate per tranquillizzare il padre Assioco che, prossimo alla morte, è profondamente inquieto, sebbene avesse passato la sua vita a irridere chi temeva lo spauracchio della morte, διαγλευάζων τοὺς μορμολυττομένους τὸν θάνατον καὶ πρῶως ἐπιτοθάζων (364b7).

⁴¹ EDMONDS, *Underworld*, 188.

⁴² Sul contesto di impiego dell'ἐπῳδή nel *Fedone* cfr. HELMIG, *Bedeutung*, 78-79.

⁴³ «An alternative philosophical perspective» (HALLIWELL, *Antidotes*, 261). Sul tema della filosofia come atto dell'ἐπάδειν cfr. *ibid.*, 258 ss., dove il tema è trattato soprattutto in rapporto alle teorie espresse da Platone nella *Repubblica*.

⁴⁴ Troppo lunga e fuori dall'argomento di questo studio è la trattazione della 'questione esopica'. WEST, *Ascription*, 128 afferma che «The circulation of fables is still predominantly oral» nel V secolo a.C. SCHIRRU, *Favola*, 73-74 nota più prudentemente che le favole di Esopo «dovevano essere ben note al pubblico ateniese», senza specificare come i testi fossero veicolati. Nel *Fedone*, Socrate scrive le prime favole che gli capitavano per le mani (προχειρίους, 61b6) e questo atto, che non sembra così insolito, lascia scorgere la possibilità che esistesse anche una circolazione scritta dei testi tramandati come esopici.

⁴⁵ Almeno in questa versione: nelle altre due redazioni la volpe entra rispettivamente nell'officina di un artigiano che evidentemente produce maschere e nell'altra

primo smarrimento prende coraggio e comprende l'inconsistenza che si cela dietro una così impressionante figura. La volpe non si imbatte semplicemente in un μορμολυκεῖον, ma in una κεφαλή μορμολυκείου: il volto di un mostro. Si tratta effettivamente di una maschera, ma l'uso del termine κεφαλή testimonia che ormai la maschera è rappresentazione di un mostro specifico: maschera comica e mostro sono sullo stesso piano, si compenetrano. La frase finale pronunciata dalla volpe segnala che il volto, per grande che sia, risulta privo di sostanza interiore e dunque è ἀλόγιστος, privo di ogni importanza. Spaventarsi davanti al mostro-maschera dunque non ha senso, per quanto in un primo momento la volpe rimanga impressionata dalla sua grandezza esteriore.

Un testo esopico, una forma letteraria conosciuta da Socrate, nella quale è centrale il termine μορμολυκεῖον. Nell'eventualità che le pagine del *Fedone* e il racconto esopico abbiano un rapporto cronologico, resta da capire che tipo di rapporto ci sia. Le possibilità sono due: o Platone ha in mente questo testo esopico quando impiega μορμολύκειον, oppure la favola dipende dal passo di Platone. Come detto, l'ambientazione in casa di un attore riconduce suggestivamente al teatro, soprattutto al teatro comico, che è imprescindibile snodo, o meglio ancora origine, di questa elaborazione presente in Platone. Ancora una volta, come in Aristofane, il μορμολυκεῖον è chiamato in causa in relazione a uno spavento momentaneo, superabile. Il termine ὑποκριτής, contatto evidente con il teatro, può far pensare che chi ha scritto il testo avesse in mente Aristofane per l'ambientazione. Mi pare però che la rilevanza del *Fedone* come momento di codifica della nostra immagine sia plausibile e confermabile. Ciò è testimoniato dal fatto che la volpe è descritta come διερευνωμένη. La volpe, simbolo di arguzia e curiosità, è intenta in una ricerca accurata tra le suppellettili del padrone di casa e si imbatte, durante questa ricerca, nel μορμολυκεῖον. Il verbo διερευνᾶω è verbo della ricerca accurata, condotta con precisione e non mi pare sia un caso che diverse attestazioni si ritrovino in Platone⁴⁶. Potrebbe trattarsi di una mera coincidenza lessicale, ma anche nel prosieguito del *Fedone*, alla domanda di Cebete su dove reperire il valido incantatore, ἀγαθὸς ἐπωδός (78a1-2) che, dopo la morte di Socrate, perpetui l'incantesimo del quale hanno bisogno per non temere la morte come i μορμολύκεια,

nella casa di un citaredo. Nella versione ambientata nell'officina di un artigiano non figura però il termine μορμολυκεῖον, ma προσωπεῖον. In tutti e tre i casi, comunque, è presente un contatto con la produzione teatrale. Per la cetra nella produzione teatrale cfr. le *Ecclesiazuse*, nelle quali è chiamato in scena un citaredo donna (739). Nelle *Rane* Euripide ritarda il giudizio di Dioniso offrendogli un canto modellato sulle norme citarodiche, ἐκ τῶν κιθαρῳδικῶν νόμων εἰργασμένη (1282).

⁴⁶ Cfr. ad esempio *Theaet.*, 147b6 e 168e5; *Soph.*, 241b6.

Socrate risponde che la Grecia è vasta, πολλή μὲν ἡ Ἑλλάς (78a3) e che in essa vi sono uomini validi. Vasti sono anche i luoghi dove vivono le popolazioni barbare. Socrate afferma che è necessario cercare, χρὴ διερευνᾶσθαι (78a5) in questi luoghi un tale incantatore, senza risparmiare né ricchezze né impegno, μήτε χρημάτων φειδομένους μήτε πόνων (78a6). Certo, nel testo esopico l'azione del διερευνᾶσθαι porta al rinvenimento del μορμολυκεῖον, mentre in Platone serve a trovare qualcuno che tenga lontana la paura della morte simile a un μορμολυκεῖον. Rimane però il fatto, credo non irrilevante, che l'azione della ricerca sia espressa attraverso il verbo διερευνᾶω che, nel *Fedone*, è impiegato nella stessa sezione dove compare il termine μορμολύκειον.

È dunque possibile un rapporto tra il *Fedone* e il testo esopico, un rapporto per il quale la favola 27 Haus. dipenda dal *Fedone*: del resto, nella tradizione del testo esopico, il termine μορμολυκεῖον è presente nella redazione Viennese e nell'Accursiana⁴⁷. A mio parere, il fatto che le due redazioni siano considerate tarde dalla critica e che in particolare la redazione Viennese sia una silloge di esercitazioni scolastiche rielaborate da maestri di Bisanzio, confermerebbe che il testo della favola esopica sia ispirato dal *Fedone* e non viceversa⁴⁸. Dall'analisi di questo testo esopico emerge infatti una compenetrazione – già avvenuta – dell'immagine teatrale e dell'immagine proposta da Platone: il riferimento al teatro che si trova nel testo esopico è comprensibile solo alla luce dell'intreccio di generi letterari e richiami proposto da Platone nella prima sezione del *Fedone*. Al contempo, se il testo esopico è successivo al testo del *Fedone*, la materia prima che Platone ha intrecciato alla propria elaborazione sulla risibilità della morte va ricercata in Aristofane.

L'impiego del termine μορμολύκειον nel *Fedone*, dunque, ha un duplice valore. Platone recupera il termine da Aristofane: in quanto nome di mostro, per il suo carattere evocativo legato all'aldilà, il sostantivo introduce l'argomentazione della fase successiva del dialogo sul mondo infero. Per il suo valore di maschera, connotativo, μορμολύκειον costituisce in una *Ringkomposition* il richiamo al teatro e, dunque, alla tradi-

⁴⁷ A rigore, infatti, nella collezione Accursiana, che è ancora più tarda della viennese (cfr. HAUSRATH, *Corpus*, XIII), la lezione è μορμολυκίου, evidentemente frutto di itacismo. Un solo caso di lezione deteriore è μορμολευκίου, attestato nel codice L (codice conservato a Leida e datato al XV secolo, cfr. HAUSRATH, *Corpus*, XIII). Nella collezione Augustana è presente invece il termine προσωπεῖον.

⁴⁸ In generale, i testi vanno ascritti a una produzione di ambiente scolastico (cfr. HAUSRATH, *Corpus*, VII). In particolare, il testo della redazione Viennese si deve a maestri di scuola bizantini che HAUSRATH, *Corpus*, VIII, ritiene attivi nel VI secolo d.C. o, al massimo, nel VII (cfr. HAUSRATH, *Corpus*, XI). RODRÍGUEZ ADRADOS, *History*, 526 suggerisce che il testo «must belong to the last collections».

zione del racconto esopico presente in commedia. Nel suo racconto esopico, Socrate segue un modulo comico. La caratterizzazione di Simmia e Cebete come adulti con un fondo di timore infantile rafforza il rapporto del passo con la forma testuale della commedia di Aristofane. Platone va però oltre la commedia e il racconto esopico tramite la forma del dialogo. Ma non solo: le ore di Socrate volgono al termine e il tono assunto nel *Fedone* giunge ad un risvolto tragico, nel quale il mito dell'aldilà precederà la dipartita del maestro. Il mito dell'aldilà sarà narrato per superare le paure infantili paragonate ai *μορμολόκεια*. La forte caratterizzazione comica con la quale il dialogo aveva preso avvio è sufficiente per introdurre il problema; Socrate ora va però incontro alla sua specifica tragedia, nel segno della dialettica: il teatro, sembra suggerirci Platone, tenta di rispondere agli stessi interrogativi affrontati dalla filosofia, ma da solo è insufficiente per risolverli⁴⁹. Dunque per il 'Kind im Mann' che risiede all'interno di Cebete è tempo di superare il timore, è tempo di crescere, lasciando indietro la comica inconsistenza della paura per abbracciare la proposta dialettica di Socrate. Nel solco di questo patrimonio di immagini, la favola 27 Haus. analizzata sembra ribadire una tradizione già presente in Aristofane e ulteriormente affinata da Platone.

Opere citate

- ALVONI, *Fr. 130* = G. ALVONI, *Aristoph. fr. 130 K.-A.*, «Eikasmos» 3 (1992), 165-171
- AUSTIN, OLSON, *Thesmophoriazusae* = C. AUSTIN, S.D. OLSON, *Aristophanes: Thesmophoriazusae*, Oxford 2004
- BETEGH, *Tale* = G. BETEGH, *Tale, Theology and Teleology in the Phaedo*, in C. PARTENIE (ed.), *Plato's Myths*, Cambridge 2009, 77-100
- BLONDELL, *Play* = R. BLONDELL, *The play of characters in Plato's dialogues*, Cambridge 2003
- BUARQUE, *Armas* = L. BUARQUE, *As armas cômicas: os interlocutors de Platão no Crátilo*, 2011
- CAPRA, *Poeti* = A. CAPRA, *Poeti, eristi e innamorati: il 'Liside' nel suo contesto*, in F. TRABATTONI (ed.), *Platone, Liside*, Milano 2004, 173-231
- CONTI BIZZARRO, *Poetica* = F. CONTI BIZZARRO, *Poetica e Critica Letteraria nei Frammenti dei Poeti Comici Greci*, Napoli 1999
- CORBEL-MORANA, *Bestiaire* = C. CORBEL-MORANA, *Le Bestiaire d'Aristophane*, "Études Anciennes" 144, Paris 2012

⁴⁹ Cfr. BUARQUE, *Armas*, 75: «as armas do cômico são utilizadas, mas são também invertidas, mostrando a sua própria insuficiência».

- DE SANCTIS, *Lacrime* = D. DE SANCTIS, *Socrate e le lacrime dei philoi: emozioni e catarsi nel Fedone*, in G. CORNELLI (ed.): *Proceedings of the eleventh Symposium Platonicum*, "International Plato Studies" 38, Sankt Augustin (in corso di stampa), 118-123
- DI BARI, *Scene* = M.F. DI BARI, *Scene Finali di Aristofane: Cavalieri Nuvole Tesmoforiazuse*, "Prosopa" 7, Lecce 2013
- DUNBAR, *Birds* = N. DUNBAR, *Aristophanes Birds*, Oxford, 1995
- EDMONDS, *Underworld* = R.G. EDMONDS, *Myths of the Underworld Journey. Plato, Aristophanes and the 'Orphic' golden tablets*, Cambridge 2004
- ERLER, *Kind* = M. ERLER, *Das Bild vom "Kind im Menschen" bei Platon und der Adressat von Lukrez 'De rerum natura'*, «Cron. Erc.» 33 (2003), 107-116
- FRISK, *Wörterbuch* = H. FRISK, *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1970²
- GIULIANO, *Platone* = F.M. GIULIANO, *Platone e la poesia: Teoria della composizione e prassi della ricezione*, "International Plato Studies" 22, Sankt Augustin 2005
- GIULIANO, *Studi* = F.M. GIULIANO, *Studi di Letteratura Greca*, "Biblioteca di Studi Antichi" 87, Pisa-Roma 2004
- GOW, *Theocritus* = A.S.F. GOW, *Theocritus*, I-II, Cambridge 1973³
- HALL, *Aesopic* = E. HALL, *The Aesopic in Aristophanes*, in E. BAKOLA, L. PRAUSCELLO, M. TELÒ (ed.), *Greek Comedy and the Discourse of Genres*, Cambridge 2013, 277-297
- HALLIWELL, *Antidotes* = S. HALLIWELL, *Antidotes and incantations: is there a cure for poetry in Plato's Republic?*, in P. DESTREE, F.G. HERRMANN (ed.), *Plato and the Poets*, Leiden 2011, 241-266
- HAUSRATH, *Corpus* = A. HAUSRATH, *Corpus fabularum Aesopicarum*, Leipzig 1956
- HELMIG, *Bedeutung* = C. HELMIG, *Die Bedeutung und Funktion von ἐπιδοχή in Platons Nomoi*, in S. SCOLNICOV, L. BRISSON (ed.), *Plato's Laws: from theory into practice*, "International Plato Studies" 15, Sankt Augustin 2003, 75-80
- IMPERIO, *Donna* = O. IMPERIO, *La Donna Diavolo nella Grecia Antica: Lamia, Circe, Empusa e le stagioni della vita umana*, «Synthesis», 22 (2015), 2-15
- JEDRKIEWICZ, *Produce* = S. JEDRKIEWICZ, *To Produce Poetry in Order to Submerge it: Socrates' Aesopic Experience (Plat. Phaedo 60b1-61b7)*, in G. COLESANTI, L. LULLI (ed.), *Submerged Literature in Ancient Greek Culture*, volume 2: *Case Studies*, Berlin 2016, 67-79
- JEDRKIEWICZ, *Favola* = S. JEDRKIEWICZ, *La favola esopica nel processo di argomentazione orale fino al IV secolo a.C.*, «Quad. Urb. Cult. Class.», 27/3 (1987), 35-63
- KURKE, *Conversations* = L. KURKE, *Aesopic Conversations: Popular Tradition, Cultural Dialogue and the Invention of Greek Prose*, Princeton 2010
- LABIANO ILUNDAIN, *Interjecciones* = J.M. LABIANO ILUNDAIN, *Estudio de las Interjecciones en las Comedias de Aristófanes*, Amsterdam 2000

- NAILS, *People* = D. NAILS, *The people of Plato: a Prosopography of Plato and Other Socratics*, Indianapolis-Cambridge (Mass.) 2002
- NERI, *Erinna* = C. NERI, *Erinna: Testimonianze e Frammenti*, "Eikasmòs Studi" 9, Bologna 2003
- NIGHTINGALE, *Genres* = A.W. NIGHTINGALE, *Genres in Dialogue: Plato and the Construct of Philosophy*, Cambridge 1995
- NORDGREN, *Interjections* = L. NORDGREN, *Greek Interjections: Syntax, Semantics and Pragmatics*, Berlin-Boston 2015
- OLSON, *Acharnians* = D.S. OLSON, *Aristophanes Acharnians*, Oxford 2002
- PELLEGRINO, *Frammenti* = M. PELLEGRINO, *Aristofane. Frammenti*, "Prosopa" 8, Lecce-Brescia 2015
- PISANO, *Lupo* = C. PISANO, *Hermes, il Lupo, il Silenzio*, «Quad. Urb. Cult. Class.», 98/2 (2011), 87-98
- REVERMANN, *Business* = M. REVERMANN, *Comic Business: Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford 2006
- RODRÍGUEZ ADRADOS, *History* = F. RODRÍGUEZ ADRADOS, *History of the Graeco-Latin Fable, translated by Leslie A. Ray, revised and uploaded by F. Rodríguez Adrados and Gert-Jan van Dijk*, "Mnemosyne suppl." 201, Leiden 1999²
- SCHIRRU, *Favola* = S. SCHIRRU, *La favola in Aristofane*, "Studia Comica" 3, Berlin 2009
- TAILLARDAT, *Images* = J. TAILLARDAT, *Les Images d'Aristophane, études de langue et de style*, "Annales de l'Université de Lyon" 36, Paris 1965
- TULLI, *Carmide* = M. TULLI, *Carmide fra poesia e ricerca*, in T.M. ROBINSON, L. BRISSON (ed.), *Plato: Euthydemus, Lysis, Charmides: Proceedings of the V Symposium Platonicum*, "International Plato Studies" 13, Sankt Augustin 2015, 159-264
- VENDRYES, *Accentuation* = J. VENDRYES, *Traité d'Accentuation Grecque*, Paris 1945²
- WEST, *Ascription* = M.L. WEST, *The ascription of Fables to Aesop in Archaic and Classical Greece*, in O. REVERDIN, B. GRANGE (ed.), *La Fable*, "Entr. Ant. Class." 30, Genève 1984, 105-128
- WILLI, *Language* = A. WILLI, *The Language of Greek Comedy*, Oxford 2002
- WILLI, *Old* = A. WILLI, *The Language of Old Comedy*, in G.W. DOBROW (ed.), *Brill's Companion to the Study of the Greek Comedy*, Leiden-Boston 2010, 471-510
- ZAFIROPOULOS, *Socrates* = C.A. ZAFIROPOULOS, *Socrates and Aesop: A Few Notes on Plato's portrait of the Arch-Philosopher*, «Gr. Lat. Brun.», 16/2 (2011), 203-216

ABSTRACTS

ANNA ANGIUSSOLA, SILVANA COSTA, *I sarcofagi della necropoli nord di Hierapolis in contesto: due casi di studio*

The Sarcophagi from the Northern Necropolis of Hierapolis in Context: Two Case Studies (pp. 301-328).

The contribution presents the preliminary results of three campaigns (2017-2019) of survey and study at Hierapolis in Phrygia (Turkey), conducted by archaeologists from the University of Pisa within the framework of the Italian Archaeological Mission at Hierapolis (MAIER). The ongoing research program has focused on the northern necropolis in this site, its monuments and sarcophagi (both in marble and local stone), with particular reference to buildings and artifacts from the II-IV centuries CE. The project addresses two closely related questions. Firstly, it aims at providing a full typological and stylistic account of the fragmentary marble sarcophagi from the northern necropolis now in the deposit of the Italian Archaeological Mission, mostly recovered from surveys and excavations in the area of tombs 169-174 during the early 1990s. These fragments seem to belong to semi-finished garland chests (likely produced by local craftsmen), as well as to columnar sarcophagi which find close parallels with types attributed to workshops from Docimium. Secondly, the project discusses a significant case study for the understanding of Roman sarcophagi in their architectural context. Thanks to a full review of the archaeological and epigraphic evidence from tomb 159c, it has been possible to reconstruct patterns and changes in ownership, use, and movement in a significant area of the necropolis across three centuries.

Keywords: Hierapolis, necropolises, sarcophagi, topography, funerary inscriptions.

anna.anguissola@unipi.it, silvana.costa@alumni.sns.it

FILIPPO BATTISTONI, *Documents and Envoys: Was the Word Enough?* (pp. 143-158).

Much has been debated about ancient diplomacy, up to the point of denying its existence in the classical world, if compared to contemporary practice.

Benefitting from stimuli in recent research on Modern Europe diplomacy this article suggests a possible vindication of ancient diplomatic practices. It focuses on a specific issue: the use of written documents or other supporting materials. After discussing through several examples why and when such materials are quoted in our sources and what needs they fulfilled from a formal point of view, a distinction is drawn between epigraphic and literary testimonies – the former apparently more factual, the latter more rhetorically oriented. Being documents the central point of the analysis, it proved itself useful to look at possible debates about their authenticity, taking as a clue the mention of a seal (usually to be understood as a *Versiegelung*).

Keywords: Ancient diplomacy, New diplomatic history, seals.

filippo.battistoni@unipi.it

DOMITILLA CAMPANILE, *La morte della Gorgone: Shambleau (C.L. Moore, 1933) Gorgo's death: Shambleau (C.L. Moore, 1933)* (pp. 247-260).

This article aims at examining the story *Shambleau* by C.L. Moore published in «Weird Tales» (November, 1933). The author tries to show that the use of the ancient Greek myth of Medusa combined with a powerful role reversal animates this SF work. The merging of science fiction, ancient mythology and horror has created a memorable tale; furthermore, the elegant and lyrical style of *Shambleau* has contributed to its uninterrupted success.

Keywords: Greek myth, science fiction, Medusa.

domitilla.campanile@unipi.it

LOREDANA CAPPELLETTI, *Sull'amphipolos in IG XIV 574 da Centuripe. On the amphipolos in IG XIV 574 from Centuripe* (pp. 133-142).

IG XIV 574 (3rd-1st cent. BC) is a dedication to Zeus Ourios, *i.e.* Zeus 'of the favoring wind', placed at his own expense by the *amphipolos* Artemiskos, son of Nymphon, Kabamos, when Herakleios Aristonikos was Centuripe's eponymous official. The title of the eponymous office held by Herakleios unfortunately remains unknown, but in this paper the hypothesis is formulated that it was *amphipolos* and that its introduction in the *polis* goes back to the period in which Timoleon instituted the eponymous *amphipolos* of Olympian Zeus in Syracuse (second half of the 4th cent. BC). This interpretation of the information contained in IG XIV 574 seems to be confirmed by the sources – *e.g.* Diod. 16.82.4; Cic. *Verr.* 2.4.128; 2.5.88 – which show the existence of close relations between Centuripe and Syracuse in the political, religious and socio-economic sphere.

Keywords: Eponymous priesthoods, Sicily, Syracuse, Timoleon, Zeus Ourios.
loredana.cappelletti@univie.ac.at

GIUSEPPE CORDIANO, *Diodoro Siculo e l'Egitto: brevi note interpretative al libro primo della Biblioteca Storica*

Diodorus of Sicily and Egypt: Brief Notes on the First Book of Historical Library (pp. 159-166).

During Caesarian period Diodorus Siculus wrote, at the beginnings of his historical encyclopaedia, a book concerning the ancient Egypt; the main part of this book, dedicated to this region, doesn't show a precise diodorean knowledge of troubled Roman Egypt because the author used as *Hauptquelle* the *Aigyptiakà* of Hecataeus of Abdera, lived at the end of the fourth century. This early work resents the Lagid political ideology of the first Greek ruler of ancient Egypt, i.e. Ptolemaeus of Lagos, who tried, according with part of the Egyptian priests, to propose and insert his kingdom into the millenary pharaonic civilization.

Keywords: Egypt, Ptolemaei, Diodorus Siculus, Caesarian period, Hecataeus of Abdera.

giuseppe.cordiano@unisi.it

YEHUDIT DROR, *The Conjunction haytu in Modern Written Arabic: A Feature of Linguistic Simplification?* (pp. 17-35).

The common approach is that conjunctions have distinctive properties and they are bundled with specific semantic-syntactic features. I propose that we are currently witnessing the grammaticalization process of *haytu* (which has the basic locative meaning 'where') in modern written Arabic. Namely, *haytu*, alongside its classical local meaning, communicates a wide array of different interpretations and different logical relations. I also argue that since *haytu* is still in its early grammaticalization stages, it would be impossible at this point to develop any understanding of the type of semantic-syntactic context *haytu* is used in. However, by presenting examples of the occurrence of *haytu* in modern written Arabic texts I show the most elementary pragmatic motivation for using *haytu*. It serves as a conjunction that helps the writer to maintain the flow of the argument in a text, without investing too much effort in thinking about the syntactic structure of the clause following *haytu* and the type of relation it establishes among the syntactic units.

Keywords: Conjunctions, logical relations, grammaticalization, semantic change.

judror@gmail.com

FABIO FABIANI, M. LETIZIA GUALANDI, *Le Terme di Nerone a Pisa: un grande complesso al confine tra città e suburbio*

The Baths of Nero in Pisa: a large public complex on the boundary between the city and the suburb (pp. 203-235).

The archaeological investigations conducted by the Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere (University of Pisa) during 2017 at the so-called 'Baths of Nero' in Pisa have provided a great opportunity to draw the attention of the scientific community to one of the most relevant ancient monuments of the city. This building complex, already known from Medieval times, raises several questions for investigation, which the new study has partly contributed to resolve. These large public baths, which during the Roman period overlooked the later disappeared river Auser, stand between the dense urban tissue and the suburban area which hosted many production activities; the *thermae* answered to the needs of both areas, which were highly populated. The tridimensional reconstruction of the structures and landscape and the use of the most modern technologies for a virtual tour (immersive VR) now offer the return to the public of a building of crucial importance in Roman Pisa.

Keywords: Roman baths, Pisa.

fabio.fabiani@unipi.it, letizia.gualandi@unipi.it

ELENA FABBRO, *Alle origini della poetica consolatoria tra epos e tragedia*
At the beginnings of poetic consolation between epos and tragedy (pp. 115-132).

This paper takes its cue from Eur. *Medea* 190-203, a polemic statement focusing on the hedonistic conception of poetry and in particular on convivial poetry, a pleasure considered superfluous in comparison with that of the banquet. Instead, the passage claims the value of poetry comforting and healing pain, as Euripides suggests in his late tragedy, *The Trojan Women*. This perspective is framed in the debate with Homeric epic, stating the essence and task of the poetry in the delight of the listeners. Thus emotional intensity and deep involvement are constantly presented as co-existent, along with the pleasure and ordeal of listening. Nevertheless, the aesthetic pleasure turns to profound personal pain of those listeners personally involved in the narratives of the aedic performance, as Penelope in the first book of the *Odyssey* and Ulysses in the eighth. Instead, this Euripidean conceptualisation on the role of poetry features a strong thematic affinity with the poetics of the Hesiod's *Theogony*.

Keywords: Rhapsodic poetry, tragedy, aesthetic and consolatory function of poetry.

elena.fabbro@uniud.it

CATERINA FRANCHI, *Only the Good Die Young. The Day of Alexander's Death in the Alexander Romance* (pp. 349-353).

In Ps.-Callisth. III 35 we read that the day of Alexander's death was named νεομάγα / νεομέγα / νεομαχία / νεομηγία (depending on the mss.) «because Alexander died young»: the word, whatever the original is, makes no sense for this explanation. This article suggests that there is an Egyptian word (and word play) under this expression, confirming the idea of an Egyptian origin of the text.

Keywords: *Alexander Romance*, Pseudo-Callisthenes, Alexander's death.
caterina.franchi4@unibo.it

GABRIELE GATTIGLIA, SARA ROBERTO, *Le necropoli urbane di Pisa tra tarda antichità e basso medioevo*

The Urban Necropolises of Pisa between Late Antiquity and Late Middle Ages (pp. 329-346).

This contribution is part of the University of Pisa Research Project (PRA) entitled «Funerary landscapes between ritual and society. New approaches to the study of the necropolises in the ancient world», coordinated by Anna Anguissola. The biennial project is aimed at studying necropolises in different contexts, both spatial and chronological. The study in question aims to investigate the urban necropolises of Pisa from the Iron Age to the Middle Ages, through methods of spatial and social network analysis. It concerns (a) the study of the distribution and typology of burials in urban areas; (b) the ethnic, social, and (where possible) family composition of cemetery areas; (c) the dissemination as open data. This paper focuses on (a) the collection of the data relating to the burials found in the city of Pisa in their complete diachrony; (b) the creation of a relational database and a GIS project; (c) the development of quantitative and spatial analyses. The formalization of the data and their graphic description as elements placed in the space allows to recontextualize at spatial and typological level all the available information concerning each burial (anthropological data, outfit, type of deposition, container, etc.), and to carry out exploratory, quantitative and spatial analyses which allow to shed light on the funeral rites and the demography of Pisa over the centuries.

Keywords: Pisa, archaeology, necropolises, spatial analysis.
gabriele.gattiglia@unipi.it, saruscia206@gmail.com

WALTER LAPINI, *Zeus e il tutto: Papiro Derveni XIX 2*
Zeus and the All: Derveni Papyrus XIX.2 (pp. 167-172).

The text of P.Derv. XIX 2-3 Ζεὺ[ς] πάντα κατὰ τὸν αὐτὸν λόγον ἐκλήθη is corrupt. The author proposes to read πάντα instead of πνεῦμα.

Keywords: Derveni papyrus, Orphism, symbolism, allegory, Zeus, pneuma.
w.lap@libero.it

CESARE LETTA, *Sanniti e Campani nel Papiro di Annibale. Nota testuale su P.Hamb. 129, 106-137*

Samnites and Campanians in Hannibal's Papyrus. A Textual Note to P.Hamb. 129, 106-137. (pp. 355-362).

In the bogus Hannibal's letter to the Athenians (*PHamb* 129, 106-137) there is an incongruous allusion to a rebellion of Capua, repressed by Hannibal thanks to the Samnites, whereas as a matter of fact the Capuans held fast till the end to their alliance with Hannibal. This difficulty disappears if we bring up for discussion again Merkelbach's emendation of line 115. Confronted with the evident copyist's error, who wrote twice the same word ἐπανατειναμένοις, Merkelbach emended the second occurrence as ἐ<πιτιθέμενος>, with reference to μάστιγα (whip), and interpreted the first one as 'rebelled', with reference to Καμπανοῖς. On the contrary, since the verb ἐπανατεινῶ could signify also 'to brandish' with reference to a whip, I propose to expunge ἐπανατειν[α]μένοις (line 114) as copyist's error and reconstitute as the sound text ἐπανατ[ε]ιναμένο[υς] (line 115), with reference to μάστιγα. In conclusion, this is the text I propose:

112. Σαννί-
113. τας μάστιγα δοῦλί[ας] Καμ-
114. πανοῖς {ἐπανατειν[α]μένοις}
115. ἐπανατ[ε]ιναμένο[υς] ἤν]άγκα-
116. σα ἐμῆι πόλει δεύτ[ερ]α λέγειν

«The Samnites, (once) brandished (by the Romans) as a whip of slavery against the Campanians, have been forced by me to submit to my city».

Keywords: Hannibal's papyrus, Samnites, Campanians.

cesare.letta@unipi.it

ARNALDO MARCONE, *Il primo re*

The First King (pp. 237-246).

The film *Il primo re* focuses on the relationship of the twin brothers Romulus and Remus who are overwhelmed when the river Tiber floods. In addition to the film's set design, with a remarkable attempt at historical reconstruction based on valid historical and archaeological sources,

the director and production team have attempted to engage in a philological operation very similar to Mel Gibson's successful attempt in *Passion of Christ* – which is in Aramaic, Hebrew and Latin. In fact, the cast of *Il primo re* speaks a proto-Italic language, reconstructed by a group of linguists thanks to inscriptions, tombs and objects that were contemporary to the time period in which Romulus and Remus were imagined to have lived.

Keywords: Foundation of Rome, Romulus, Remus, archaic kingliness.
arnaldo.marcone@uniroma3.it

GIOVANNI MAZZINI, *Classical Greek ὕσσωπος in Light of Semitic* (pp. 3-16). The article focuses on the origin of the Classical Greek term ὕσσωπος in light of the Semitic sources. Particularly, it proposes a parallel with Ugaritic 'uzb, and suggests that the Classical Greek term is a loanword from Ugaritic. Special emphasis is placed on the historical context where the Classical Greek term was borrowed.

Keywords: Ugaritic, Semitic, Greek, loanwords, cultural interactions.
giovanni.mazzini@unipi.it

GIORGOS MITROPOULOS, *The Imperial Qualities in Roman Greece (31 BC – AD 235): The Evidence and a First Assessment* (pp. 173-201).

The imperial cult in the Roman provinces is a major subject in current scholarly works on religion in the Roman world. Scholars so far have perhaps undervalued an interesting aspect: not only was the emperor himself worshipped, but also the various qualities of the emperors were objects of worship (e.g. 'Pietas Augusti', 'Providentia Augusta'). The latter are often regarded as merely subordinate to the 'main' imperial cult. Yet, qualities had a rich past in Greek religion as well as in the Roman political tradition. This paper aims to examine how events throughout the empire were interpreted through the worship of imperial qualities in Roman Greece. Did the emperor himself give the example by honouring an imperial quality in Rome or can we speak of a more provincial practice? If the latter is more valid, did Roman officials, associated with the imperial rule, introduce 'Roman' ideals and combine them with traditional Greek beliefs? Or, alternatively, was it the initiative of Greek inhabitants, who wished to approach the emperor by exploiting ancient concepts?

The following imperial qualities are discussed; the imperial 'Hygieia', 'Dikaiosyne', 'Providentia', 'Aequitas', 'Quies', 'Nemesis', 'Tutela'

and 'Tyche'. These various Augustan qualities were mainly celebrated in response to events in Rome (e.g. the sickness of an emperor led to the public honouring of 'Sebaste Hygieia' in Athens), within the borders of the Empire (a military campaign caused the dedication to 'Nemesis Augusta' by an ex-soldier in Corinth) or within the cities themselves. Moreover, the flexible character of the imperial qualities is also demonstrated by the fact that dedications to such qualities occasionally honoured the ability of the emperor to bestow benefits (e.g. 'Tutela Aug.'). In this way, a glance upon the imperial qualities in Roman Greece offers us a fruitful reconstruction of the perceptions the provincials formed on the person of the *princeps* and the latter's rule.

Keywords: Roman Greece, imperial qualities, imperial ideology, eastern provincials, imperial cult.

g.mitro@hotmail.com

LINDA MOLLI, *La ἀπάτη di Myrrine: Omero nella Lisistrata di Aristofane Myrrine's ἀπάτη: Homer in Aristophanes' Lysistrata* (pp. 53-69).

This paper aims at remarking the numerous existing correspondences between Hera's seduction of Zeus in the *Iliad* (XIV 153-353), and Myrrine's seduction of Kinesias in Aristophanes' *Lysistrata* (Ar. *Lys.* 829-951). A close reading of both passages will help understanding Aristophanes' poetics of allusion towards his model: in particular, the double use of ἠπεροπεύειν to convey the theme of seduction at 840 and 843, as well as his choice to place a seduction scene in a turning point of the plot, clearly reveal Aristophanes' reminiscence of the Homeric Διὸς ἀπάτη.

Keywords: Seduction, Διὸς ἀπάτη, *Lysistrata*, intertextuality, ἠπεροπεύειν.

lindamolli94@gmail.com

ANTONIO MURA, *Μορμολύκειον: il mostro e la maschera nel Fedone Μορμολύκειον: the Goblin and the Mask in Plato's Phaedo* (pp. 71-88).

In this paper, I shall discuss the origin of the well-known simile employed by Plato in *Phaedo*, 77e8: ὅσπερ τὰ μορμολύκεια. Since the term occurs for the first time in Aristophanes, the comparison in *Phaedo* underlies a link to the literary genre of comedy and, through comedy, to the genre of Aesopic fable. I shall prove this link through the analysis of the occurrences of Μορμώ and μορμολυκεῖον in Aristophanes. Aristophanic comedy also displays the telling of Aesopic tales, a literary form that Socrates employs in the first part of the *Phaedo*. Plato, when employing the comparison ὅσπερ τὰ μορμολύκεια closes the part of *Phaedo* where comedy was recalled in or-

der to introduce the themes the literary form of dialogue deals with. The occurrence of μορμολύκειον in the Aesopic *corpus* (fab. 27 Haus.), which will be further analyzed, seems to confirm this hypothesis, rather than refuting it.

Keywords: Aristophanes, *Phaedo*, childhood, μορμολύκειον.
mura95@tiscali.it

MARIANNA A. NARDI, *Il ritardo di Alcibiade nel Simposio di Platone. Prassi poetica e forma del racconto*

Alcibiades' Delayed Entrance in Plato's Symposium. Poetic Praxis and Narrative Structure (pp. 89-104).

After Socrates' speech, Alcibiades bursts into Agathon's house, the literary theater where Plato's *Symposium* takes place. Alcibiades' entrance changes the dramatic atmosphere: after Diotima's philosophical reflection about *Eros*, Alcibiades produces the praise of Socrates. The presence of Alcibiades is announced starting from the first literary frame of *Symposium*, but it is delayed until the end of the ἐρωτικοὶ λόγοι. This narrative structure that comes from Homer, shows analogies with the literary praxis of the Greek tragedy and comedy; moreover, the presentation of Alcibiades seems a stage direction. The *Symposium* takes on the traits of drama and Alcibiades' delayed entrance, between tragedy and comedy, preludes the reflection about the unity of dramatic poetry at the end of the dialogue: the reflection that crowns Plato as the good poet able to write tragedy and comedy, able to write the *Symposium*.

Keywords: *Symposium*, Alcibiades, drama, poetics, *Retardationstechnik*.
marianna.nardi92@gmail.com

CECILIA NOBILI, *Simonide e Teseo (Sim. fr. 242, 243, 287 Poltera = PMG 550, 551, 551A)*.

Simonides and Theseus (Sim. fr. 242, 243, 287 Poltera = PMG 550, 551, 551A) (pp. 37-51).

The paper aims at analyzing three fragments by Simonides concerning the myth of Theseus and argues that they originally belonged to the same work. The fragments suggest that Simonides was the first to connect the Cretan expedition with the Amazon's abduction and to emphasize some ideological aspects of the hero, that played an important role in the development of this figure in the Athenian context.

Keywords: Simonides, Theseus, Athens, Amazons, Greek lyric poetry.
cecilia.nobili@unibg.it

LISA ROSSELLI, *L'ipogeo etrusco di Torricchi a Volterra*

The Etruscan Torricchi Hypogeum in Volterra (pp. 277-299).

The Torricchi hypogeum, located in the necropolis of Ulimeto in the east part of Volterra, is a large Etruscan tomb carved into the limestone rock, accessible through a little steep *dromos* provided with steps. It shows a multiple chamber plan composed of a large central rectangular *atrium* with benches along the walls and, on the back side of the central room, three small rectangular chambers, each with similar benches for burials. Although this monument had already been discovered in the last decades of the 18th century and frequented for a long time, recent archaeological investigations have allowed to discover a layer of earth leveling the base rock with a large number of small sherds inside belonging to the original funerary sets deposited in the hypogeum, dating between the second half of 4th century BC and the half of 2nd century BC. The sherds thus confirm that the tomb hosted several generations of the Etruscan *gens* who built it.

Other Etruscan tombs with multiple chambers, dating to the late-Archaic period, were found in Volterra, especially in the north-west Guerrucina necropolis, and also in the surrounding territory, such as Val d'Elsa, with burials that can be dated between the end of 6th and 5th century BC. Torricchi hypogeum testifies that funerary monuments with complex plan were constructed at least until the Hellenistic age.

Keywords: Necropolis, hypogeum, Volterra, Etruscans.

lisa.rosselli@unipi.it

EMANUELE TACCOLA, ELENA TIRIBILLI, RICHARD BUSSMANN, GIANLUCA MINIACI, *Topography and 3D Survey in the Tomb of Khunes at Zawyet Sultan, Egypt: Preliminary Results* (pp. 265-275).

The archaeological site of Zawyet Sultan (Middle Egypt), corresponding to the ancient Egyptian town of Hebenu, the capital of the sixteenth administrative district of Upper Egypt during the Old Kingdom (ca. 2700-2200 BC), has the great potential to shed light on the life of a provincial community over a long period of time (ca. 3500 BC-900 AD) and to explore an ancient Egyptian settlement together with the cemeteries of its inhabitants.

From 2015 the joint archaeological mission of the University of Cologne, the University of Pisa and the Egyptian Ministry of Antiquities began an archaeological project at Zawyet Sultan in order to understand better the topography of the site, and to establish the relations between the different areas within it. The paper presents the preliminary results of the surveys carried out at the site so far, with a special focus on the work accomplished

by the Laboratorio di Disegno e Restauro (LADIRE) on behalf of the German-Italian-Egyptian mission in spring 2019. The aim of the mission was mainly to carry out a topographical survey of the entire site using a dual frequency differential satellite receiver (GNSS) and to realise a 3D model of the tomb of Khunes (ca. 2320-2300 BC) through photogrammetry.

Keywords: Topographical survey, 3D photogrammetry, Zawyet Sultan (Middle Egypt), Old Kingdom, Egyptian archaeology.

r.bussmann@uni-koeln.de, gianluca.miniaci@unipi.it, emanuele.taccola@unipi.it, elena.tiribilli@uni-koeln.de

FRANCESCO VERDE, PIETRO ZACCARIA, *Ariston of Chios' Meeting with Polemon and Zenon's Illness: An Exegetical Note on Diog. Laert. 7,162* (pp. 105-114).

Diogenes Laertios (7,162), citing the late Hellenistic biographer and doxographer Diokles of Magnesia, reports that the 'dissident' Stoic Ariston of Chios, after meeting the Academic Polemon, left his master Zenon of Kition when the latter was suffering from a protracted illness. We argue that this anecdote, which is not attested in other ancient sources, is to be interpreted in the light of the doctrinal debate concerning the concept of the preferable indifferent that arose between Ariston, Zenon, and Polemon.

Keywords: Zenon of Kition, Polemon, Ariston of Chios, Diokles of Magnesia, stoicism.

francesco.verde@uniroma1.it, pietro.zaccaria@kuleuven.be