

60²⁰. Selon Mioni, c'est aussi l'un des copistes du *Marc. 429*²¹, bien que pour notre part, nous penchons pour Johannes Plousiadenos (ca. 1429–1500). Un des deux copistes du *Ricc. 15* est Konstatinos Mesobotes (manuscrits datés de la période 1508–1533)²². Nikodemos (ca. 1492–1546) et Zacharias Kallierges (avant 1473 – après 1524) sont, respectivement²³, les copistes des *Laur. 59.11* et *Paris. 1656*. Finalement, nous pensons que c'est Petros Hypselas qui copie l'*Ambr. 81* et le *Palat. 277*.

Madrid

Felipe-G. Hernández Muñoz

20) Cf. Gamillscheg-Harlfinger (cf. n. 17) 63.

21) (ff. 100–166). L'autre est Cosmas Hieromonachus (ff. 4–99v.), tandis qu'un troisième est «adhuc ignotus», cf. Mioni (cf. n. 19) 196.

22) Cf. E. Lobel, Hands and scribes, *Classical Quarterly* 22 (1928) 202.

23) Cf. Gamillscheg-Harlfinger (cf. n. 17) 1. (Großbritannien) A., 161 et 2. (Frankreich) A., Wien 1989, 75.

ESOPO SULLA SCENA: IL MIMO DELLA *MOICHEUTRIA* E LA VITA *AESOPI*

Il mimo anonimo tramandatoci dal verso del papiro di Ossirincio 413¹ e convenzionalmente indicato con il titolo di *Moicheutria* ha per protagonista una intraprendente e benestante signora, che dapprima ordina di uccidere una coppia di schiavi-amanti e quindi tenta di avvelenare il marito; i suoi piani criminali però fal-

1) L'editio princeps del papiro, alla cui numerazione interlineare si farà riferimento nel corso dell'articolo, è stata pubblicata da B. P. Grenfell – A. S. Hunt, 413. Farce and Mime, in: *The Oxyrhynchus Papyri*, III (London 1903) 41–57. Per il testo ci si attiene all'ultima edizione (I. C. Cunningham [ed.], *Herodas Mimiambi. Cum appendice fragmentorum mimorum papyraceorum* [Leipzig 1987] 47–51), cui si rinvia per la bibliografia (per la quale si veda anche H. Wiemken, *Der griechische Mimos. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters* [Bremen 1972]).

liscono e, nel finale, le tre vittime resuscitano da una morte che è solo apparente².

Il nome dello schiavo perseguitato dalla *Moicheutria* si rivela di particolare interesse poiché coincide con quello di uno dei personaggi più profondamente radicati nell'immaginario collettivo dei Greci: Esopo³. Naturalmente, il nome, in sé, non costituisce un elemento argomentativo, ma solo un punto di partenza; esso è un segnale-spia, cui si sommano però altri indizi (che qui ci si propone di esaminare analiticamente), i quali consentono di ipotizzare che la *Moicheutria* contenga non pochi richiami allusivi sia alla leggendaria figura del favolista sia al testo anonimo della *Vita Aesopi*⁴.

La *Vita Aesopi* ci è giunta attraverso le due recensioni di G e W: G, rappresentata da un codex unicus della fine del X secolo (Cryptoferratensis A 33; Pierpont Morgan Library [New York] MS 397), costituisce, secondo molti studiosi, il ramo della tradizione più vicino alla fisionomia originaria dell'opera⁵; la recensione W,

2) L'andamento scenico rivela chiaramente che il titolo di *Moicheutria*, proposto da O. Crusius (ed.), *Herondae mimiambi. Novis fragmentis auctos* (Lipsiae 1905), non riflette appieno la globalità dell'intreccio: l'adulterio (peraltro non consumato) connota solo la prima parte della rappresentazione. Parziale è anche il titolo suggerito da E. Romagnoli, *Eronda e i mimici minori* (Bologna 1938), il quale, ritenendo «troppo generico» (220) quello di Crusius, propose l'appellativo di «Omaiola». Una parzialità di segno opposto è invece nella denominazione scelta da Wiemken, «Giftmischermimus», che pone in rilievo soltanto la tematica della seconda parte del mimo.

3) P. Gómez, *El frigi del mimiamb V d'Herodes, Ítaca 6–8* (1990–1992) 71–80, osserva, a questo proposito, che Esopo è «un personatge ben conegut en la tradició grega el nom del qual porta, justament, l'esclau del fragment mímic» (78). Un'esaustiva raccolta delle testimonianze antiche su Esopo è quella di B. E. Perry, *Aesopica. A series of texts relating to Aesop or ascribed to him or closely connected with the literary tradition that bears his name, I: Greek and Latin texts* (Urbana 1952) 211–41. Sulla figura di Esopo si veda anche G. Marengi, *Favolisti greci*, in: *Dizionario degli scrittori greci e latini, II* (Epig–Per), diretto da F. Della Corte (Milano 1987) 961–79; M. J. Luzzatto, *Esopo*, in: *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, a cura di S. Settis, II¹ (Torino 1996) 1307–24.

4) Su questa eventualità vi è generale silenzio da parte degli studiosi moderni. Le uniche eccezioni sono rappresentate da O. Crusius (ed.), *Herondae Mimiambi. Novis fragmentis adiectis* (Lipsiae 1914) 111, secondo il quale Esopo è «nomen ad fabellam Romanensem referendum», e da P. Gómez (supra, n. 3).

5) Si vedano B. E. Perry, *Studies in the text history of the life and fables of Aesop* (Haverford 1936) 2; A. La Penna, *Il romanzo di Esopo*, *Athenaeum* n.s. 40 (1962) 264–314, 266; F. Rodríguez Adrados, *Historia de la fabula greco-latina*, I¹ (Madrid 1979) 697. L'edizione di riferimento è quella di M. Papathomopoulos,

invece, costituita da una dozzina di manoscritti, deriva da un capostipite dell'XI secolo⁶; alcune parti dell'opera sono state tramandate anche da testimoni papiracei, non sempre riconducibili con certezza alle recensioni G o W⁷.

Nonostante le discrepanze tra i due rami della tradizione, già Perry, sulla base di elementi testuali come la presenza di parole latine o la menzione del culto di Iside, ipotizzò che G e W discendesero dal medesimo progenitore, collocato dallo studioso in un'epoca compresa tra il I secolo a. C. e il II d. C., forse circoscrivibile alla prima metà del II. L'ipotesi è in genere condivisa, e il solo Rodríguez Adrados ha proposto, sulla base dell'influenza cinica documentata dal testo, una datazione in età ellenistica⁸.

Ὁ Βίος τοῦ Αἰσώπου. Ἡ Παραλλαγή Γ. Κριτική ἔκδοσις μὲ Εἰσαγωγή καὶ Μετάφρασις (Ἰωάννινα 21991).

6) La sigla W deriva dal nome dell'editore A. Westermann, *Vita Aesopi*. Ex Vratislaviensi ac partim Monacensi et Vindobonensi codicibus (Brunswick 1845); una riedizione è stata curata da Perry (supra, n. 3) sulla base di undici manoscritti; sul testo di G e W cfr. da ultimo M. Papatomopoulos, *Aesopus Revisited*. Recherches sur le Texte des Vies Esopiques, I: La Critique Textuelle (Ἰωάννινα 1989). La maggiore vicinanza di W, rispetto a G, al testo originale della *Vita* è stata recentemente sostenuta da M. J. Luzzatto – A. Wiechers, s. v. Aisop-Roman, in: *Der Neue Pauly I* (Stuttgart-Weimar 1996) 359–60 («Es ist ... wahrscheinlich, daß W den urspr. Inhalten nähersteht und nicht als Epitome anzusehen ist» [359]) e, in parte, da Franco Ferrari (Romanzo di Esopo, introduzione e testo critico a cura di F. Ferrari, traduzione e note di G. Bonelli e G. Sandrolini [Milano 1997] 43: «è G a offrire generalmente l'articolazione più compiuta e attendibile del tessuto narrativo ... Ciò non toglie che sia talora la versione W a rispecchiare più fedelmente il modello o perché ... G ha espanso e integrato il modello o perché, al contrario, omette occasionalmente particolari che sopravvivono solo in W»).

7) P. Berol. inv. 11628 (Pack² 2074) del II/III secolo; P. Oxy. 3331 + 3720 del III secolo; PSI 156 (Pack² 2072) del IV secolo; P. Oxy. 2083 (Pack² 2073) del IV/V secolo; P. Ross.-Georg. I 18 (Pack² 2075) del VI/VII secolo. Dopo la vecchia edizione di H. Zeitz, *Die Fragmente des Äsopromans in Papyrushandschriften* (Gießen 1935), è attesa la pubblicazione di due nuove riedizioni compressive dei papiri della *Vita Aesopi*, curate rispettivamente da R. Giannattasio Andria e R. W. Daniel; un'ampia e dettagliata rassegna della bibliografia relativa alle testimonianze papiracee della *Vita* è curata da A. Beschorner e N. Holzberg in: N. Holzberg (ed.), *Der Äsop-Roman. Motivgeschichte und Erzählstruktur, unter Mitarbeit von A. Beschorner und S. Merkle* (Tübingen 1992) 165–68.

8) Cfr. Perry (supra, n. 5) 24–26, seguito da La Penna (supra, n. 5) 270–71 e da S. Jedrkiewicz, *Sapere e paradosso nell'Antichità: Esopo e la favola* (Roma 1989) 34–35; contra Rodríguez Adrados (supra, n. 5) 664 e 673. È ormai esclusa la possibilità di una redazione scritta di età classica: «no hay el más mínimo dato para creer que la leyenda estuviera fijada por escrito ya desde el siglo v»; «una serie de pasajes de autores diversos a partir del siglo v a. C. ... [t]estimonian que ya en el siglo

L'epoca in cui la *Vita Aesopi* ha verosimilmente conosciuto la sua prima versione scritta è pertanto da fissare in una data che oscilla tra il I e il II secolo d. C.: il medesimo periodo al quale si fanno risalire l'allestimento di P. Oxy. 413 e la composizione stessa del mimo della *Moicheutria*⁹. Possiamo dunque ragionevolmente supporre che nel medesimo arco temporale in cui il mimo veniva recitato (e trascritto su papiro) si avvertiva una parallela esigenza di dare forma stabile (e dunque scritta) alla biografia di Esopo.

Non solo. Le avventure confluite – o che ancora confluivano – nella *Vita Aesopi* tra il I e il II secolo si rivolgevano verosimilmente a una tipologia di pubblico non dissimile da quello che assisteva alle rappresentazioni mimiche. È cioè probabile che la fascia sociale degli spettatori dei mimi «popolari» o «non-letterari» – un pubblico non troppo esigente in materia di letteratura e ciononostante capace di apprezzare allusioni e discrete eleganze testuali¹⁰ – si avvicinasse con buona approssimazione allo stesso ceto urbano di provenienza sociale bassa o media, non di rado consumatore di romanzi, che si diletta di leggere (o ascoltare) le piacevoli e semplici vicende della *Vita Aesopi*¹¹.

A tutto questo si aggiunge infine un ulteriore elemento, di natura geografica: è possibile, benché non dimostrabile con sicurezza, che la *Vita Aesopi*, come il mimo di Ossirinco, abbia conosciuto in terra egiziana la sua prima redazione scritta¹².

v existía una leyenda de Esopo, no una vida escrita» (Rodríguez Adrados [supra, n. 5] 662 e 286–87; si veda anche Jedrkiewicz [supra, n. 8] 25); cfr. però R. Giannattasio Andria, Il bios di Esopo e i primordi della biografia, in: I. Gallo – L. Nicastrì (edd.), Biografia e autobiografia degli antichi e dei moderni (Napoli/Roma/Benevento/Milano 1995) 41–56, secondo la quale nel V secolo a. C. esisteva «una vera e propria opera letteraria» – contenente appunto il bios di Esopo – «del cui autore purtroppo non si è conservato il nome, forse proprio perché sopraffatto dalla fama popolare del protagonista» (53).

9) L'unica proposta discordante fu avanzata nel 1903 in una recensione anonima all'*Edition princeps*, apparsa in *The Athenaeum* (July to December 1903) 540–41, in cui si proponeva di fissare la composizione della *Moicheutria* in «good Hellenistic times» (540), in un periodo, cioè, in cui sia i mimi in prosa di Sofrone (nella cui tipologia la *Moicheutria* rientrerebbe) sia quelli erondei (è evidente la somiglianza con il quinto mimiambo) erano già noti (e dunque probabilmente imitati) in Egitto.

10) Sulla composizione sociale del pubblico dei mimi si vedano le osservazioni di A. Swiderk, *Le mime grec en Egypte*, *Eos* 47 (1954) 63–74.

11) Sul possibile pubblico della *Vita Aesopi* e sulle modalità di fruizione dell'opera cfr. Jedrkiewicz (supra, n. 8) 173–74.

12) L'origine egiziana del testo della *Vita* è stata proposta da Perry (supra, n. 3) 2, secondo il quale vi sono diversi motivi per ritenere che esso sia stato scritto «aut

Gli elementi fin qui messi in rilievo (epoca, pubblico, contesto geografico) non sembrano dunque opporsi all'eventualità che l'anonimo autore della *Moicheutria* potesse conoscere la biografia romanzata di Esopo. Un'analisi testuale e storico-letteraria consentirà di verificare la natura e le modalità di un possibile rapporto tra il mimo di Ossirinco, la figura di Esopo e la *Vita*¹³.

La schiavitù

La schiavitù di Esopo¹⁴ è, insieme al nome, un elemento che lascia subito sospettare un collegamento della *Moicheutria* sia con la tradizione biografica su Esopo sia con la *Vita*. Che infatti Esopo sia stato schiavo è una notizia ampiamente diffusa fin da Erodoto (2,134), il quale riferisce della sua contemporanea schiavitù con Rodopi (l'etera amata dal fratello di Saffo, Carasso) presso il samio Iadmone¹⁵.

apud Aegyptios graecantes vel Graeculos aegyptiantes». Contro le sue argomentazioni si è espresso La Penna (supra, n. 5) 272: «Senza avere una certezza minimamente paragonabile a quella del Perry, io propenderei per la Siria: lì c'è una forte tradizione di letteratura favolistica, risalente fino alla cultura babilonese»; di origine microasiatica ha parlato, recentemente, anche Luzzatto (supra, n. 3) 1323. Una eventuale provenienza asiatica non impedirebbe, in ogni caso, di supporre che la *Vita* abbia avuto una rapida diffusione anche lungo la costa settentrionale dell'Africa.

13) Per una recente e puntuale analisi della struttura complessiva del *Romanzo di Esopo* e delle sezioni in cui esso si articola rinvio a N. Holzberg, *Der Äsop-Roman. Eine strukturanalytische Interpretation*, in: Holzberg (supra, n. 3) 33–75. Sul *Romanzo di Esopo* cfr. anche, da ultimo, L. W. Daly, Anonymous. *The Aesop romance*, in W. Hansen (ed.), *Anthology of ancient Greek popular literature* (Indianapolis 1998) 106–11 (traduzione, parziale, alle pagine 111–62).

14) Su questo tema segnalò l'ampio contributo di G. Ragone, *La schiavitù di Esopo a Samo. Storia e romanzo*, in: M. Moggi–G. Cordiano (edd.), *Schiavi e dipendenti nell'ambito dell'«oikos» e della «familia»*, Atti del XXII Colloquio GIREA. Pontignano (Siena) 19–20 novembre 1995 (Pisa 1997) 127–71: lo studioso cerca di individuare, nel complesso e diversificato materiale tramandato dalla *Vita Aesopi*, quelli che potevano essere dei concreti riferimenti storici alla schiavitù di Esopo presso un *oikoç* samio di età arcaica.

15) Per le altre testimonianze su Esopo schiavo (insieme a Rodopi), si veda Perry (supra, n. 3) 217–19; su Rodopi, si veda da ultimo N. Biffi, *Le storie diverse della cortigiana Rhodopis*, *GIF* 49 (1997) 51–60. Interessante è quanto ha notato La Penna (supra, n. 5) 300 circa la somiglianza – e, dunque, la «predisposizione» scenica – di Esopo con la figura dello schiavo ingegnoso della Commedia: «nella cultura greca il tipo che più ovviamente si accosta ad Esopo è lo schiavo della commedia: l'ingegnosità dello schiavo è un valore fondamentale nel mondo comico antico, e

La *Vita* si attiene alla tradizione e fa di Esopo uno schiavo e, più precisamente, uno schiavo agricolo¹⁶. È il suo primo (anonimo) padrone che, ritenendolo inadatto ai lavori di città, lo spedisce a lavorare nei campi (2 [G])¹⁷; ed è nei campi che Esopo incontra la sacerdotessa di Iside, per la cui benevola intercessione sarà guarito dal mutismo. Frequentissimi poi, nella parte pre-samia della *Vita* (capp. 1–20), sono i luoghi in cui viene ritratto Esopo impegnato a «zappare» (σκάπτειν), un'attività notoriamente considerata tra le più improbe e dure¹⁸.

L'azione di σκάπτειν ricorre anche ai rr. 117–118 della *Moi-chentria*, dove la padrona, irritata con Esopo per il rifiuto opposto ai desideri erotici di lei, gli ricorda tre attività ben più impegnative di quella sessuale: si tratta appunto di σκάπτειν, ἀροτριᾶν e λίθ[ου]ς βα[σ]τάζειν¹⁹. E genericamente alle fatiche agricole fa riferimento la *Moi-chentria* quando, in due righe che sono stati inseriti sul margine del papiro (ma dalla medesima mano che ha vergato il testo), constata con risentimento che ad Esopo un amplesso con lei è sembrato più duro πάντων ... τῶν ἐν τῷ ἀγρῷ ἔργων γινομένων (r. 118a).

Sembrirebbe dunque che Esopo nel mimo della *Moi-chentria* non sia, come invece accade nella parte pre-samia della *Vita*, uno

non è raro che lo schiavo sia più furbo del padrone»; su questo aspetto cfr. anche L. Daly, *Aesop without morals* (New York/London 1961) 21 e, per altri punti di contatto con la ἀρχαία, S.E. Goins, *The influence of Old Comedy on the Vita Aesopi*, *CW* 83 (1989–1990) 28–30.

16) Già l'εἰκονισμός iniziale sottolinea alcuni tratti somatici (la carnagione molto scura, le labbra carnose, il naso camuso) che coincidono con la descrizione dell'ἄγροικος νεανίσκος in Poll. 4,147. Non è secondario rilevare come l'aspetto esteriore di Esopo descritto nella *Vita* faccia di lui un personaggio non molto dissimile dagli attori mimici riprodotti dalle arti figurative: cfr. G. M. A. Richter, *Grottesques and the mime*, *AJA* 17 (1913) 149–56 (pll. V–VI), e A. Nicoll, *Masks, Mimes and Miracles. Studies in the Popular Theatre* (London/Bombay/Sydney 1931) 43–49 e 88–89 (illustrazioni).

17) Nel cap. 10 (G) il sorvegliante Zenas ricorda al padrone che Esopo è colui che egli ha mandato εἰς τὸν ἀγρὸν σκάπτειν; e, poco più avanti, ribadisce l'argomentazione riferita nel cap. 2: εἰς τὴν πολιτικὴν ἐργασίαν ἀχρήσιμον ὄντα ἀνεπέμψας εἰς τὸν ἀγρὸν.

18) Per le ricorrenze di σκάπτειν nella *Vita* cfr. i capp. 2 (W), 4 (G), 9 (G), 10 (G), 13 (G); tra le altre attestazioni cfr. Ar. Pl. 525; Men. Dysc. 766–67; AP [Par-men.] 11,4,2–3; NT Ev. Luc. 16,3; Char. 4,2,1.

19) L'immagine di Esopo che trasporta le pietre (λίθους βαστάζειν) fa pensare all'icastica e grottesca descrizione del cap. 18 della *Vita*, dove il favolista appare ὡς Ἄτλας βαστάζων τὸν γούργαθον.

schiavo agricolo (la sua condizione assomiglia piuttosto a quella che l'Esopo del *Romanzo* sperimenterà a Samo presso il filosofo Xanto). Vi è tuttavia un'ulteriore e forse più suggestiva possibilità di interpretazione, cui indirizzano proprio il nome e lo status dell'Esopo del mimo: le fatiche campestri menzionate dalla padrona potrebbero costituire non solo la minaccia per il servo insubordinato, ma anche la sottile allusione (non necessariamente percepibile da tutto il pubblico) a un più amaro passato: quello, appunto, che affiora nella parte pre-samia della *Vita*, il passato del continuo σκάπτειν nei campi, in una condizione di dura schiavitù che lo stesso Esopo definisce πονηρά e θεοῖς ἐχθρά (13 [G]).

Il mutismo e la mimica

Nel mimo di Ossirinco la *moicheutria* ha l'indiscusso ruolo di protagonista e a lei va assegnata la quasi totalità delle battute. Gli altri attori, pur presenti sulla scena, dovevano limitarsi alla mimica o, al più, a qualche battuta irrilevante di cui non si è conservata traccia nel papiro; solo al r. 180, all'uscita di scena della protagonista, gli altri personaggi (Spinther, Malakos, il parassita e persino il padrone, che fino a poco prima giaceva «morto») danno vita a un dialogo finale piuttosto animato²⁰. Per tutta la rappresentazione Esopo è muto: ogni apostrofe e domanda rivoltagli dalla donna rimane – sul papiro come probabilmente sulla piattaforma scenica – priva di risposta che non sia quella, solo congetturabile, della mimica.

Sulla base di queste premesse, non è di immediata evidenza che il personaggio Esopo della *Moicheutria* abbia potuto richiamare alla memoria, se non per un paradosso – caratteristica, del resto, non estranea al mimo – il λογοποιός Esopo, che della parola fa invece tradizionalmente il suo elemento distintivo. Eppure, proprio nella *Vita* e per di più nell'incipit della biografia – la parte più facilmente soggetta a persistere nella memoria del lettore/ascoltatore – Esopo è muto. Nello spietato εἰκονισμός del cap. 1 (G), al termine dell'elenco delle deformità di Esopo si aggiunge, come

20) Sull'attribuzione delle battute e sull'intervento verbale dei personaggi – argomenti sui quali l'opinione degli studiosi non è concorde – mi sono più dettagliatamente soffermato in: Il mimo della *Moicheutria* (P. Oxy. III 413 verso): introduzione, testo, traduzione, commento (tesi di dottorato in Filologia Greca e Latina, a.a. 1997–98 [inedita]).

ulteriore e più rilevante limite: ἦν δὲ καὶ νοδός²¹ καὶ οὐδὲν ἡδύνατο λαλεῖν²².

Alla condizione di «non poter parlare» si fanno insistenti e quasi ossessivi rimandi nei primi capitoli della *Vita*, in particolare nell'episodio del furto dei fichi (3 [G]), dove la ἀφωνία di Esopo si riscatta attraverso la sua unica tradizionale alternativa: la mimica²³. Esopo, ingiustamente accusato di aver rubato i fichi del padrone, divorati in realtà proprio dai due schiavi che lo incolpano, dà vita ad un vero e proprio mimo: prende un secchio, chiede a gesti (διὰ τῶν νευμάτων) dell'acqua tiepida, beve e, messe le dita in gola, si costringe a vomitare, fornendo così la prova visibile di non aver man-

21) Con l'aggettivo νοδός si fa riferimento, propriamente, a «the mumbling, indistinct speech of toothless people, from which it is but a short step to dumbness» (G. P. Shipp, Notes on the language of Vita Aesopi G, Antichthon 17 [1983] 96–106, qui 97); in modo simile, la recensione W tra le molteplici tare di Esopo annovera quella di essere βραδύγλωσσος καὶ βομβόφωνος. Il mutismo è un elemento basilare nella griglia narrativa della *Vita*, in quanto costituisce la condizione da cui prende avvio la progressiva ascesa di Esopo verso il ruolo di prezioso consigliere regale: è sul paradosso mutismo/salvezza ed eloquenza/rovina che si fonda l'intera vicenda narrativa della *Vita*. Per un approfondimento di questa struttura narrativa si vedano le argomentazioni proposte da N. Holzberg in: Novel-like works of extended prose fiction II. C. Fable: Life of Aesop, in: G. Schmeling, The Novel in the Ancient World (Leiden/New York/Köln 1996) 633–39 (qui 636); The Ancient Novel. An introduction (London/New York 1995; trad. inglese, corretta e accresciuta, di: Der antike Roman. Eine Einführung [München/Zürich 1986]) 16; A Lesser, Known “Picaresque” Novel of Greek Origin: The Aesop Romance and Its Influence, in: Groningen Colloquia on the Novel, V (Groningen 1993) 1–16 (qui 10).

22) Gioia qui rilevare incidentalmente che tra le caratteristiche di Esopo vi è quella di essere μέλας. La notizia dà credito all'etimologia proposta da Eust. 1389,7 in Od. 1,45 ss., che fa derivare Αἴσωπος παρὰ τὸν ὄπα ε παρὰ τὸ αἶθω; il nome significa dunque «dal volto splendente», ma è impiegato ἀντιφραστικῶς; Esopo, «volto splendente», sarebbe in realtà «volto scuro» (μέλας, appunto, in 1 [G]). Ed il colore scuro, segno questa volta di uno stato d'animo contrariato, potrebbe essere oggetto di allusione anche nella *Moicheutria*, dove al r. 110 la padrona apostrofa uno schiavo con l'aggettivo φαιδρόν: è possibile che, con un sottile gioco verbale, essa inviti proprio Esopo – «volto splendente» e dunque, per antifrasi, «volto scuro» – a farsi φαιδρόν, ossia «luminoso», «allegro».

23) In 2 (G) i servi decidono di incolpare l'innocente Esopo per il furto dei fichi da loro commesso: egli infatti, λαλεῖν μὴ δυνάμενος, non potrà difendersi; in 3 (G) Esopo, λαλεῖν δὲ μὴ δυνάμενος, ascolta impotente le accuse del padrone, il quale a sua volta, dopo aver scoperto i veri colpevoli del furto, li biasimerà per la viltà con cui hanno calunniato τοῦ μὴ δυναμένου λαλήσαι; la vicenda è conclusa, in 4 (G), da una riflessione di tono vagamente gnomico: i responsabili pagano la pena per aver fatto torto εἰς τὸν μὴ δυνάμενον (λαλεῖν).

giato i fichi; quindi, avendo ottenuto che gli accusatori lo imitino, dimostra inequivocabilmente la loro colpevolezza.

L'insistenza sul mutismo di Esopo non è casuale; essa è, piuttosto, funzionale al miracolo della guarigione «messo in scena»²⁴ poco dopo e preceduto, anche in questo caso, da un nuovo mimo di Esopo. Mentre il favolista è intento a lavorare nei campi (4 [G]), gli si avvicina una sacerdotessa di Iside che ha smarrito la strada. Il pio Esopo²⁵, riconosciuti i segni della dea indossati dalla sacerdotessa, si getta a terra e inizia a fare cenni (διανεύειν) per chiedere come mai ella si trovi lì. Il mimo coinvolge anche la donna, la quale, vedendo che Esopo λαλεῖν δὲ οὐ δύναται, si adegua alla sua condizione e si avvale anch'essa della gesticolazione (ἤρξατο αὐτῷ νεύειν, ἅμα δὲ καὶ λαλεῖν: 4 [G]); analogamente, al termine del frugale pranzo che Esopo le ha offerto, la sacerdotessa, come ultimo favore, gli fa cenno (ἐνένευεν) di indicarle la strada. Colpita dalla bontà e dalla sfortuna di Esopo, nel cap. 5 (G) ella chiede a Iside di concedere a lui la facoltà di parlare, e prepara così il terreno per la teofania miracolatrice: Iside donerà ad Esopo la φωνή, le Muse l'ἄριστος λόγος. E ancora un episodio mimico è infine raccontato, retrospettivamente, nel cap. 9 (G): quando Esopo riacquista la parola, l'attonito sorvegliante Zenas teme di essere screditato davanti al padrone, dal momento che se già in passato, da muto, Esopo gli faceva intendere a gesti (διένευεν) che l'avrebbe accusato διὰ τῶν νευμάτων, tanto più sarà in grado di farlo ora che dispone della parola.

Non si può certo indicare nel mutismo e nella gestualità – tratti peculiari del mimo – i segni di una diretta dipendenza dell'Esopo della *Moicheutria* dall'Esopo della *Vita*. D'altra parte, però, non va sottovalutato che l'immagine di Esopo muto e mimico, pressoché assente nella tradizione letteraria sul favolista, è invece precipua della *Vita*²⁶; soprattutto essa è – come si è detto – un'immagine dipin-

24) Cfr. E. Mignogna, *Aesopus bucolicus*. Come si «mette in scena» un miracolo (*Vita Aesopi* c. 6), in: Holzberg (supra, n. 3) 76–84.

25) Su questa caratterizzazione del favolista nella *Vita* si veda Jedrkiewicz (supra, n. 8) 88–90.

26) «Neu ist ... der Anfang, in dem Isis mit den Musen dem Stummen Ais[opos] die Sprache verleiht»: R. Keydell, s. v. Aisopos, in: *Der Kleine Pauly I* (Stuttgart 1964) 199–200 (qui 199). Si segnala, comunque, l'interessante testimonianza di Imerio, secondo il quale in Esopo erano fonte di riso non solo τοὺς λόγους, ma anche αὐτὸ τὸ πρόσωπον καὶ τὴν φωνήν (46,4,26–28 Colonna); un altro cenno a una performance mimica di Esopo è in Fedro, allorché in 3,14,4 racconta che il favolista greco, deriso per essere stato visto giocare con le noci insieme a dei

ta con tratti volutamente marcati, se non addirittura esasperati: non si può escludere che il mimografo di Ossirinco, a conoscenza del ritratto dell'Esopo-mimico della *Vita*, abbia intenzionalmente «citato» un'immagine che doveva essere ben impressa nella memoria di chiunque avesse letto (o, comunque, conosciuto) la biografia romanzata del favolista. L'autore della *Moicheutria*, in altre parole, potrebbe aver valorizzato le potenzialità mimiche del personaggio-Esopo protagonista della *Vita* (paragonabile peraltro alla figura del «critico grottesco» di altri mimi di età imperiale²⁷): un Esopo da palcoscenico, trasferito senza eccessiva difficoltà dal ruolo di saggio a quello di personaggio mimico, un Esopo che forse era già «un personaje mimado en la fiesta»²⁸.

Esopo e la padrona

Il mimo di Ossirinco si basa, almeno nella parte iniziale tradita, sul difficile rapporto tra la padrona ed Esopo: da una parte vi è la donna innamorata e senza inibizioni, dall'altra lo schiavo indifferente che non contraccambia l'ardore della *κωπία*²⁹. La tensione determinata dall'amore non corrisposto sfocia inevitabilmente nel conflitto, e la *moicheutria* non esita a ordinare di giustiziare Esopo insieme alla compagna Apollonia³⁰.

ragazzi, affida la sua replica a un enigmatico gesto: *arcum retensum posuit in media via*.

27) Cfr. J. J. Winkler, *Auctor & Actor. A Narratological Reading of Apuleius's Golden Ass* (Berkeley/Los Angeles/London 1985) 287 e 289–90, e S. Jedrkiewicz, *Il convitato sullo sgabello*: Plutarco, Esopo ed i Sette Savi (Pisa 1997) 133.

28) Rodríguez Adrados (supra, n. 5) 237. «Es prácticamente seguro que en Eleúteras o en otra parte fuera presentado miméticamente un personaje Esopo, como se presentaban miméticamente animales y seres semidivinos diversos en danzas y *agones*» (ivi, 297).

29) Il motivo dell'amore (non sempre reciproco) tra la padrona e lo schiavo ha avuto notevole successo letterario sia in ambito greco (Ar. Th. 491–92: ὑπὸ τῶν δούλων τε κώρεοκόμων / σποδοῦμεθ'. ἦν μὴ ἴχουμεν ἕτερον; Herod. 5; Luc. Ep. Sat. 29: γυνὴ τοῦ οἰκέτου ἐρώσα; X. Eph. 2,3ss.; Aristaenet. 2,15: τοῦ σοῦ θεράποντος ἐκθύμως ἐρώ), sia in ambito latino (Mart. 12,58,1–2: *ancillariolum tua te vocat uxor, et ipsa lecticariola est*; Iuv. 6,279: *iacet in servi complexibus*; Petron. 45: *dispensatorem Glyconis, qui deprehensus est cum dominam suam delectaretur*). Per altre attestazioni nella letteratura greca e romana, si veda S. Trenkner, *The Greek Novella in the Classical Period* (Cambridge 1958) 86–87.

30) Nella diciassettesima favola fedriana dell'*Appendix Perottina*, già dal titolo (*Aesopus turpi et Domina*) e dall'incipit (*Aesopus turpi cum serviret feminae*) è attesta-

Lo schema, in successione cronologica inversa, si ritrova anche nella *Vita*³¹. Inizialmente la schizzinosa moglie di Xanto – anonima come la protagonista del mimo di Ossirinco³² – non accetta che il marito abbia acquistato uno schiavo della bruttezza di Esopo e protesta con vivacità³³. L'effetto che produce è però un durissimo attacco misogino di Esopo, il quale la accusa di aver chiesto uno schiavo solo per appagare le sue urgenze erotiche: σὺ δέ μοι δοκεῖς κινήτιῶν (32 [G]). Un'accusa che trova indiretta conferma nel mimo della *Moicheutria*, dove appunto la protagonista, riferendosi verosimilmente a Esopo, ordina di chiamarlo ἴνα με βεινήσηι (r. 108).

Anche se la vis polemica di Esopo sembra far pentire la padrona, tra i due si conserverà una costante avversione. Ne abbiamo prova nell'episodio del περίεργος nel cap. 61 (G): Xanto, avendo sfidato Esopo e volendo dimostrare che l'ospite portato dallo schiavo è un «indiscreto» (in tal caso Esopo avrebbe perso e sarebbe stato bastonato), si allea con la moglie e le dà disposizioni per aiutarlo a incastrare l'avversario; la donna esegue senza esitare e la motivazione di tanto impegno è esplicita: διὰ τὸ μῖσος τὸ πρὸς τὸν Ἀἴσωπον.

L'odio della padrona, così come l'amore della protagonista del mimo di Ossirinco, è però assai facile a mutarsi nel suo opposto, come dimostrano i capp. 75–76 tramandati soltanto da due codici

ta la diffusione, anche in ambito latino, del tema di Esopo schiavo presso una donna (e in conflitto con lei). In questo caso la padrona non concupisce il servo, come invece accadrà nella *Vita* e nella *Moicheutria*; tuttavia, è sempre la sfera sessuale a determinare l'attrito: Esopo, facendo notare che non sarà il belletto ad attirarle gli amanti (in precedenza veniva sottolineato con ironia come la donna *nec inveniret digito qui se tangeret* [v. 4]), bensì solo una generosa munificenza, scatena le ire della padrona e rimedia, in cambio della propria sincerità, una dolorosa punizione.

31) «[L]a tradició recollida per la *Vida* ens mostra el personatge Isop com a protagonista d'un enfrontament amb la seva mestressa, que s'assembla molt al conflicte del fragment mímic – on l'esclau, recordem-ho, es diu, justament, Isop» (Gómez [supra, n. 3] 75).

32) Alla «mestressa ... no s'atribueix un nom propi ni en el relat biogràfic ni en el text papiraci» (Gómez [supra, n. 3] 74).

33) Non è irrilevante notare che, sia nella *Moicheutria* sia nella *Vita*, la padrona di Esopo ha un rapporto conflittuale con il marito, sul quale esercita un'in-dubbia e prepotente autorità: nel mimo i coniugi sono separati in seguito a un diverbio che – secondo alcuni studiosi – ha avuto luogo nella parte perduta della pièce, e la κυρία non esita a tramare un avvelenamento ai danni del marito; nella biografia di Esopo, la consorte di Xanto minaccia a più riprese di chiedere la restituzione della dote e di andare via (cosa che, effettivamente, avviene e trova rimedio solo grazie all'astuto intervento di Esopo), e Xanto – il quale, a giudizio di Esopo, γυναικοκρά-τεῖται (31 [G], ma cfr. anche 29 [G]) – si sforza senza sosta di non contrariarla.

della redazione W³⁴: mentre Esopo è impegnato in solitarie pratiche di autoerotismo, viene scorto dalla moglie di Xanto, la cui «libidine bestiale vince la ripugnanza fisica ispiratale» dal corpo mostruoso del favolista; la donna, «vanitosa, sensuale, impudente»³⁵ qual è, rimane folgorata dalle dimensioni del membro virile di Esopo e, dimenticando la deformità dello schiavo, è presa da amore per lui (ἐπιλαθομένη τῆς ἀμορφίας αὐτοῦ εἰς ἔρωτα ἐτρόθη [75 W]) e formula esplicite avances. La situazione è certamente confrontabile con quella del mimo della *Moicheutria*: la padrona s'invaghisce del servo Esopo e ne reclama le prestazioni sessuali³⁶.

Alla somiglianza tematica si aggiunge un'analogia lessicale. La *Vita* racconta che Esopo concorda con la donna di offrire i propri favori sessuali in cambio di un mantello; la padrona accetta, ma, soddisfatta dall'esito delle prime prestazioni, contesta ad Esopo l'imprecisa e prematura conclusione dell'ultima performance e lo accusa di «aver zappato» il campo altrui anziché il proprio: ἐγὼ εἰς τὸν ἐμόν σε ἐμισθωσάμην ἀγρὸν σκάπτειν· σὺ δὲ ὑπερβὰς τὸ μεσότοιχον εἰς τὰ τοῦ γείτονος ἔσκαψας (75 [W]). Il verbo σκάπτειν, impiegato due volte dalla moglie di Xanto è adoperato – come si è visto in precedenza – anche dalla *Moicheutria*, che al r. 117, elencando una serie di attività più dure di quella sessuale, domanda non senza ironia ad Esopo: [κ]ύρι' εἰ δέ σ[ε] σκάπτειν ἐκέλευο(v)³⁷. Sebbene nel mimo «the meaning is literal not allegor-

34) Si tratta del Baroccianus (O) del XV secolo e del Lollinianus (Lo), in latino, del XIV secolo. L'assenza dell'episodio nella redazione G – e in molti codici di W – sarà da addebitare a una scelta di tipo censorio: «it is natural to suppose that the leaf on which it was written, if not lost accidentally, was deliberately torn out of the codex, either by way of expurgation or for private circulation» (Perry 1936 [supra, n. 5] 8). Recentemente i capp. 75–76 sono stati restituiti anche da due papiri di Ossirinco, provenienti verosimilmente dallo stesso rotolo e pubblicati da M.W. Haslam: 3331. *Life of Aesop*, in: *The Oxyrhynchus Papyri*, XLVII (London 1980) 53–56; 3720. *Life of Aesop* (Addendum to 3331), in: *The Oxyrhynchus Papyri*, LIII (London 1986) 149–72.

35) La Penna (supra, n. 5) 310.

36) Già Haslam (supra, n. 34) 155 ha rilevato che questo «obscene episode of the *Life* ... has some affinity with the «Adulteress» mime ... where too an attempt is made to seduce a slave Aesop».

37) Alla valenza ironica della domanda potrebbe concorrere il vocativo [κ]ύρι', che, pur inteso da una parte dei critici come femminile (κυρία) e dunque attribuito ad Esopo, andrà piuttosto inteso come maschile (κύριε). La padrona vuole cioè sottolineare il paradossale capovolgimento di ruoli verificatosi sulla scena, in base al quale lo schiavo ha in pugno la padrona. Analoga considerazione si legge nel-

ical»³⁸ non si può escludere che anche nella *Moicheutria* il verbo assuma, ad un secondo livello semantico, valenza erotica, come del resto sembrano confermare analoghe metafore in ambito latino³⁹.

L'esplicito episodio osceno dei capp. 75–76 (W) diviene ancor più significativo se si torna a considerare lo spietato ritratto fisico di Esopo nell'incipit della *Vita*, dove le deformità attribuite al favolista permettono facilmente di identificarlo in un nano, figura che ha sempre goduto di notevole fama per attributi e potenzialità sessuali⁴⁰. Già nell'antico Egitto, per esempio, il dio-nano Bes era raffigurato con un grosso fallo eretto, e da Atene ci sono pervenuti vasi che raffigurano nani con sproporzionati organi genitali, secondo la consuetudine iconografica – già egiziana – in base alla quale i nani possiedono spesso genitali di dimensioni maggiori rispetto a quelle degli altri Ateniesi; anche un'auctoritas come Aristotele, parlando dell'ibridazione dei muli, certifica che il γίνυος (reincrocio di un mulo con una cavalla) ha, come i nani, τὸ αἰδοῖον μέγα (HA 6,24 [= 577b28–29]); e la tradizione prosegue senza interruzioni in epoca greco-romana con il motivo largamente diffuso del nano-ballerino dotato di un fallo enorme⁴¹. L'Esopo-nano quindi, non diversamente da un satiro lascivo (cui spesso i nani venivano

la *Vita*, dove Xanto, sperimentata l'*ars rhetorica* di Esopo, da lui appena acquistato, commenta con autoironia: ἡγνόουν ἑαυτοῦ δεσπότην πριάμενος (28 [G]).

38) Haslam (supra, n. 34) 155.

39) «Words for «digging» are a popular source of double entendres»: J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene language in Attic comedy* (New York/Oxford²1991) 168. Propensi a vedere un uso ambiguo del verbo σκάπτειν sono Bonelli e Grandolini in Ferrari (supra, n. 6) 179: «la medesima ambivalenza nell'uso di *skáptein* si ritrova nel cosiddetto *Mimo dell'adultera* (P. Oxy. 413)». Tra le attestazioni latine, particolarmente rilevante è quella di Iuv. 9,45–46: *servus erit minus ille miser qui foderit agrum, / quam dominum*, per la quale si veda anche J. N. Adams, *The Latin sexual vocabulary* (London 1982) 151–52 (trad. it.: *Il vocabolario del sesso a Roma* [Lecce 1996] 194).

40) Si tratta, come ha rilevato V. Dasen, *Dwarfs in ancient Egypt and Greece* (Oxford 1993), di una fama tanto radicata quanto infondata: «Genital organs, despite persistent legends, are normal in size, and sexual maturity occurs at the normal time, although the small pelvis creates obstetric problems» (10); l'affermazione che i nani avrebbero «peculiar sexual capacities . . ., based upon no physical reality, had a long life: it was repeated by scholiasts and lexicographers, and has been echoed in literature and in iconography up to the modern times» (219).

41) Dasen (supra, n. 40) 42, 173 e 155 (per i rimandi iconografici e altre testimonianze sulla sessualità di nani e pigmei, cfr. 43, 97, 137, 144, 169, 176, 187, 218–19, 241–42).

equiparati nel culto dionisiaco), non può non accendere il desiderio sessuale della lussuriosa padrona, proprio come in precedenza egli, non diversamente da un satiro rifiutato dalle donne, si era affidato all'autoerotismo⁴².

Una così marcata connotazione sessuale di Esopo nella *Vita* avrà potuto rendere allusiva, per almeno una parte del pubblico della *Moicheutria*, la presenza sulla scena di un personaggio di nome Esopo appositamente convocato dalla padrona per soddisfare i propri impulsi sessuali: nel mimo, come nella biografia romanzata, Esopo è esplicito oggetto del desiderio di una donna lasciva. E ancor di più la messa in scena sarà stata efficace se a calcare la piattaforma scenica sia stato davvero un nano: ipotesi indimostrabile, naturalmente, ma pure plausibile alla luce delle testimonianze sulla partecipazione dei nani in numerosi spettacoli d'intrattenimento⁴³.

L'elemento apollineo

Le recensioni W e G della *Vita* divergono fortemente tra loro per il ruolo che assegnano ad Apollo nella biografia di Esopo. G mostra, in almeno sette punti, una netta ostilità nei confronti del dio, laddove W tace o presenta una versione filoapollinea:

42) La Dasen (supra, n. 40) 237 mette in evidenza, a questo riguardo, che l'equazione nano = satiro «is not entirely positive. Despite their spectacular virility, satyrs are unfortunate lovers, always inflamed but seldom embraced by the object of their desire; they must therefore be contented with auto-erotic fulfilment. Dwarfs were perhaps similarly rejected by women, and not regarded as rivals by normal-sized men».

43) Cfr. Dasen (supra, n. 40) 230–33; interessante è la testimonianza di Stazio che, in silv. 1,6,57, ricorda uno spettacolo – verosimilmente una rappresentazione della leggendaria lotta tra pigmei e gru – in cui l'*audax* . . . ordo pumilorum si scontra con le gru (sul successo, a Roma, del motivo iconografico dei pigmei – importato dall'Egitto ellenistico – si veda J.-P. Cèbe, *La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvénal* [Paris 1966] 345–54). L'eventuale presenza sulla scena di un nano, oltre a richiamare la tradizione sulla deformità di Esopo («Un elemento importante che non escluderei facilmente dal nucleo antico, è il ritratto di Esopo deforme»: La Penna [supra, n. 5] 280), faciliterebbe nella recitazione l'effetto comico di smorfie e mimica: «le rôle de comique ne va pas sans grimaces; un visage naturellement grimaçant est un grand avantage pour provoquer le rire. En tant que γελοιοποιός, Ésope devait se présenter à l'imagination de ses admirateurs avec une figure comique et des traits grotesques» (É. Chambry [ed.], *Ésope. Fables* [Paris 1985] xviii).

1) Esopo racconta alla padrona la favola di Apollo punito da Zeus per la sua arroganza (33 [G]); in *W* la favola è assente;

2) dopo aver convinto Creso a riconciliarsi con i Samii, Esopo innalza a Samo un tempio alle Muse e vi pone la propria statua come musagete: Apollo, risentito, si infuria con lui come si era infuriato con Marsia (100 [G])⁴⁴; nessun riferimento in *W*;

3) dopo la felice missione condotta da Esopo in Egitto, il re babilonese Licoro⁴⁵ gli fa dedicare una statua dorata che lo rappresenta – al posto di Apollo – insieme alle Muse (123 [G]); in *W* la statua raffigura Esopo da solo;

4) nel raccontare la macchinazione messa in atto dai Delfii, viene richiamata alla memoria l'ira di Apollo per l'episodio narrato al cap. 100 (127 [G]); in *W* si menziona solo la decisione dei Delfii di eliminare Esopo;

5) Esopo, condotto a morte dai Delfii, si rifugia nel tempio delle Muse (134 [G]); in *W* Esopo cerca protezione nel tempio di Apollo;

6) dopo aver raccontato la favola dello scarabeo e dell'aquila, Esopo invita i Delfii a venerare Zeus (139 [G]); in *W* il favolista nomina Apollo;

7) per spiare la tragica morte di Esopo, i Delfii ricevono da Zeus – e non, come ci si aspetterebbe, da Apollo – un oracolo, di cui non si precisa il contenuto (142 [G]); in *W* l'oracolo non è attribuito a Zeus (e silenzio si può dunque immaginare che si tratti di Apollo, visto che il racconto è ambientato a Delfi) e si specifica che esso consiste nell'erezione, a Delfi, di un tempio e di una stele.

Quello relativo allo spirito filoapollineo o antiapollineo del *Romanzo di Esopo* è, invero, un dibattito ancora aperto. Vi è, tra gli studiosi, chi ha sottolineato, sulla base della similitudine con Marsia nel cap. 100 (G) della *Vita*, l'inevitabilità dell'opposizione tra il favolista e il dio⁴⁶; altri, approfondendo le riflessioni proposte per

44) Perry (supra, n. 5) 15 ha corretto $\mu\eta\mu\acute{o}\sigma\upsilon\nu\nu$, tramandato dal codice, in $\text{M}\eta\mu\eta\sigma\acute{o}\sigma\upsilon\eta\nu$. L'affronto ad Apollo rimane comunque grave, benché – se si segue questa correzione – gli venga preferita Mnemosyne e non Esopo.

45) Malgrado G e *W* tramandino il nome $\Lambda\upsilon\kappa\omicron\upsilon\beta\rho\gamma\omicron\varsigma$, seguì la forma $\Lambda\acute{\upsilon}\kappa\omega\rho\gamma\omicron\varsigma$ attestata nei papiri P. Berol. 11628 e P. Oxy. 3720, che è forse anche quella corretta: «Both in G and in *W* (SBP apart) it has become the familiar (to a Greek) $\Lambda\upsilon\kappa\omicron\upsilon\beta\rho\gamma\omicron\varsigma$, while the SBP tradition indicates (an intermediate?) $\Lambda\upsilon\kappa\omicron\upsilon\rho\gamma\omicron\varsigma$ » (Haslam [supra, n. 34] 164).

46) Su Esopo e Marsia, rappresentanti dell'ingegno e del sapere popolare in opposizione alla cultura «accademica» patrocinata da Apollo, cfr. Perry (supra, n. 5)

primo da Wiechers su Esopo-pharmakos, hanno ritenuto naturale la protezione di Apollo su Esopo⁴⁷. La difformità di vedute permane anche per l'aspetto cronologico: la maggioranza degli studiosi pensa che la tendenza antiapollinea informasse l'opera fin dal principio⁴⁸ e che in *W* siano state apportate modifiche e censure per riabilitare la figura del dio⁴⁹; ma vi è pure chi recentemente ha sostenuto, sulla base anche delle testimonianze papiracee, che l'elemento antiapollineo, del tutto estraneo alla redazione del I-II secolo d. C., sia da addebitare a interventi successivi di età bizantina⁵⁰.

15; sugli elementi (soprattutto bruttezza e saggezza) che accomunano Marsia ed Esopo, facendone «due ossimori permanenti», inconciliabili con l'aristocrazia apollinea, cfr. Jedrkiewicz (supra, n. 8) 92–94.

47) A. Wiechers, *Aesop in Delphi* (Meisenheim am Glan 1961); su Esopo-pharmakos cfr. anche Jedrkiewicz (supra, n. 8) 99–104.

48) A parere di La Penna (supra, n. 5) 270 e 279–80 «in generale la priorità della tendenza antiapollinea è sicura», ma è difficile stabilire se risalga addirittura «fino al nucleo del VI–V secolo», quando cioè iniziò a formarsi la leggenda di Esopo. Si pensi, per esempio, all'incongruenza determinata, in *G*, dall'invocazione al Musagete quale testimone della maledizione sui Delfii; un'incongruenza che «non può provenire che da tradizione anteriore alla comune fonte antiapollinea: anche se facessimo risalire fino al nucleo antico la tendenza antiapollinea, dovremmo poi concludere che essa venisse controbattuta abbastanza presto dalla tradizione».

49) Una traccia ancora visibile di un intervento posteriore è nella scena in cui Esopo si rifugia presso il sacello delle Muse, da dove viene portato via dai Delfii (140 [G]); «ma in *W* Esopo è trascinato via addirittura dai pressi del tempio di Apollo, di cui invoca la protezione. Che la versione originale sia quella di *G* è dimostrata dal permanere della qualifica di «piccolo» qui data a tale santuario, absurdità che si spiega solo con la trasposizione di Apollo al posto delle Muse. Esopo ed Apollo avversari in *G*, ove il nostro cerca la protezione delle Muse e di Zeus, vengono fatti ridiventare amici in *W*, che sopprime tutti gli episodi relativi all'ostilità fra i due» (Jedrkiewicz [supra, n. 8] 87). Osservazioni sulla insolita piccolezza del tempio di Apollo sono state avanzate già da Perry (supra, n. 5) 16 e da La Penna (supra, n. 5) 269; contra Ferrari (supra, n. 6) 17–18.

50) La tesi è di Ferrari (supra, n. 6) 18–19: «Il recensore di *G* ha aggiunto fra gli interstizi del modello un suo pezzo di storia per dare al romanzo un senso (un senso anti-apollineo) che doveva essere del tutto estraneo alla forma del racconto che era stata elaborata dall'Anonimo autore del I–II secolo d. C.»; i papiri confermerebbero questa ricostruzione, poichè da essi «con nettezza . . . emerge una situazione per cui lungo tutta l'età antica viene presupposta la versione priva del rapporto privilegiato di Esopo con le Muse e della sua ostilità verso (e da parte di) Apollo, insomma la versione (anche se certo non il tessuto verbale) propria di *W*: è appunto solo in piena età bizantina che affiora, col papiro Golenischev del VII secolo (= P. Ross.-Georg. I 18), la prima testimonianza che presupponga la catena narrativa caratteristica della recensione *G*».

Qualunque sia l'interpretazione corretta tra quelle fin qui richiamate, è evidente che la figura di Apollo era e veniva considerata di notevole importanza nella vicenda biografica di Esopo. Ecco allora che la presenza nel mimo di Ossirinco di una schiava di nome Apollonia, amata da Esopo e involontaria causa della sua condanna a morte, può non essere casuale (malgrado Ἀπολλωνία sia, effettivamente, un nome piuttosto diffuso)⁵¹. In un testo come il mimo della *Moicheutria*, dove i nomi sono di tipo «parlante»⁵², è assai verosimile che una donna chiamata Apollonia, contrassegnata cioè come «Eigentum eines Gottes»⁵³, sia rivelatrice di un procedimento allusivo: sia nel mimo, dove Esopo preferisce la morte all'infedeltà, sia nella *Vita*, dove Esopo è accusato e messo a morte per il furto di una coppa all'interno del tempio delfico, Apollo – o meglio: qualcuno/qualcosa sotto la protezione di Apollo – è all'origine della morte del favolista⁵⁴.

51) Tra le numerose attestazioni (per le quali si rimanda a LGPN I 52, II 44, IIIa 50 s.v. Ἀπολλωνία), va ricordata un'iscrizione rinvenuta a Delo su una stele (in: M.-T. Couilloud [ed.], *Exploration Archéologique de Délos*, XXX [Paris 1974] 192), databile al periodo tra il II e il I sec. a.C., la quale riporta un elenco di schiavi di varie etnie appartenuti a Protarco e morti verosimilmente a causa di un evento catastrofico (forse un incendio o il crollo di una casa). Nella lista appaiono i nomi Ἀμωνία Κυρηναία καὶ θυγάτηρ Ἀπολλωνία (rr. 13–14): non è improbabile che la presenza, nel mimo di Ossirinco, di una serva chiamata Apollonia rifletta la diffusione di quel nome in terra egiziana.

52) Malakos è l'«Effeminato» confidente della protagonista e suo complice; Spinther, «Scintilla», è verosimilmente il cuoco e il brillante smascheratore dei complotti omicidi della padrona. Anche qualifiche come «padrona», «schiavo», «vecchio», «parassita» contribuiscono a identificare i personaggi sulla scena.

53) F. Bechtel, *Die historischen Personennamen des Griechischen bis zur Kaiserzeit* (Halle 1917) 526. Anche nel quinto mimiambo di Eronda la rivale della gelosa padrona Bitinna ha un nome significativo: «Amfitea té a veure amb els déus i Apollonia, malgrat tractar-se d'una esclava, es diu com un déu» (Gómez [supra, n. 3] 75 n. 22).

54) Si osservi, peraltro, che la storia d'amore tra Esopo e Apollonia sviluppa quanto, nella *Vita*, è solo abbozzato: nel cap. 30 (G) le nuove compagne di schiavitù del favolista sono eccitate all'idea che Xanto abbia acquistato un servo e, prima ancora di conoscerlo, iniziano a discutere animatamente tra chi di loro lo avrà come amante, finché solo la sgradevole apparizione del nuovo acquisto tronca ogni disputa.

La morte

Nel romanzo biografico, la morte di Esopo è frutto di una macchinazione dei Delfii, precedentemente offesi dal favolista: dopo aver subdolamente inserito nel suo bagaglio una coppa prelevata del tempio di Apollo, essi lo catturano, accusandolo di sacrilegio, e lo condannano ad essere precipitato dalla rupe Hyampeia⁵⁵. Anche altre fonti, precedenti e posteriori alla *Vita*, confermano questa tradizione: 1) Plutarco spiega che i Delfii uccisero Esopo spingendolo ἀπὸ τῆς πέτρας (De sera num. vind. 12 [Mor. 557a]); 2) il tiranno di Agrigento, Falaride, invia un discorso ai cittadini di Delfi, nel quale allude alla loro celebre legge, secondo cui ogni profanatore del tempio di Apollo moriva ἀπὸ τῆς πέτρας ῥιπτόμενον (Luc. Phal. 1,6; il relativo scolio precisa che i Delfii lanciarono ingiustamente Esopo ἐκ τῆς πέτρας); 3) in P. Oxy. 1800 fr. 2,49–51 (II–III secolo d.C.) nel quale sono contenute diverse biografie, tra cui appunto quella di Esopo, si afferma che molti λίθοις αὐτὸν βάλλοντες κατὰ κρημονῶ ἔωσαν⁵⁶; 4) Imerio ricorda il voto ingiusto con cui i Delfii condannarono Esopo a ῥίψαι κατὰ σκοπέλων (Or. 46,4,31 Colonna); 5) la *Suda* annota: περὶ τοῦ Ἀισώπου· οἱ Δελφοὶ ἔωσαν αὐτὸν κατὰ κρημονῶ μάλα (ε 1909 Adler); 6) lo scolio ad Ar. V. 1446 riferisce che dalla rupe dove fu condotto Esopo era consuetudine τοὺς ἱεροσύλους ῥιπτεῖσθαι⁵⁷.

La morte di Esopo a Delfi, del tutto assimilabile a una vicenda mitica, rientra dunque nel nucleo più consolidato della leggenda esopica e può essere catalogata nella morte tipica degli ierosili, caratterizzata dal lancio del colpevole da una rupe (ἀποκρημνισμός)⁵⁸. Da questa tipologia non si allontana neanche il racconto della *Vita Aesopi*, dove appunto si legge che Esopo raccontò l'ennesima favola quando era ormai sul punto di ἀπὸ τοῦ κρημονῶ ῥιπτεσθαι (141

55) La morte di Esopo a Delfi si inserisce nel noto motivo letterario del poeta «giusto» sottoposto a giudizio da una società corrotta: cfr. T. Compton, The trial of the satirist: poetic Vitae (Aesop, Archilochus, Homer) as background for Plato's Apology, *AJPh* 111 (1990) 330–47.

56) A proposito della lapidazione, menzionata in questo passo di P.Oxy. 1800, è stato rilevato che «Felssturz und Steinigung waren oft Teile derselben Execution» (Wiechers [supra, n. 47] 33).

57) Ulteriori testimonianze sulla morte di Esopo presso Delfi in Perry (supra, n. 3) 220–23.

58) Cfr. B. E. Perry (ed.), Babrius and Phaedrus (London/Cambridge [Mass.] 1965) XLIII–XLIV, e Jedrkiewicz (supra, n. 8) 177–78.

[G]) e che i Delfii ὠθήσαντες ἔρριψαν αὐτὸν κατὰ τοῦ κρημνοῦ (142 [W])⁵⁹. Una variante è nella redazione G, dove si apprende che, per quanto già condannato dagli abitanti di Delfi, è il favolista a scegliere di lanciarsi dalla rupe Hyampeia prima ancora che i suoi accusatori lo scaraventino con le loro mani: Αἴσωπος καταρασάμενος αὐτοῦς . . . ἔρριπεν ἑαυτὸν ἀπὸ τοῦ κρημνοῦ κάτω (142 [G]).

Nella *Moicheutria* non sembra esservi, in apparenza, alcun riferimento a questa così ben affermata tradizione sulla morte del favolista, benché anche nel mimo ossirinchina Esopo sia condannato a morte: egli infatti «muore» (in realtà gli è stato soltanto fatto bere un sonnifero) per ordine della padrona (rr. 143–144: ἀποσφά[ξατε]). Vi è tuttavia un passaggio della pièce mimica che potrebbe contenere una precisa allusione all'*apokremnismos* del favolista: al r. 149 la protagonista, di fronte al «cadavere» di Esopo, anziché manifestare soddisfazione per la vendetta tanto desiderata e finalmente ottenuta, si profonde in un paratragico lamento funebre in cui chiede allo schiavo: αἶ ταλαί[[πωρε] ἤθελες οὕτω ῥιφῆναι μὲλλον ἢ ἐμὲ[[. [. ; (rr. 148–150)⁶⁰. Più che sulla lacuna testuale, la cui restituzione è facilmente ipotizzabile⁶¹, l'interrogativo principale verte sul corretto significato dell'infinito passivo ῥιφῆναι: cosa intende la protagonista quando afferma che Eso-

59) Non mancano, nella *Vita*, altri riferimenti alla rupe Hyampeia e al supplizio del favolista: nel cap. 132 (G) i Delfii comunicano a Esopo che sarebbe stato lanciato ἀπὸ κρημνοῦ, e, conducendolo verso il dirupo (ἐπὶ τὸν κρημνόν [134 G]), non si lasciano convincere né dalla favola del topo e della rana, né da quella dello scarabeo e dell'aquila, ma proseguono imperterriti ἐπὶ τὸν κρημνόν (140 [G]).

60) È interessante notare che sia la condanna a morte non eseguita (per ragioni di affetto) sia il rimpianto per il condannato da parte di chi ha emesso la condanna sono elementi narrativi presenti anche nella sezione babilonese della *Vita*: nel cap. 104 (G), il re Licoro ordina al prefetto militare Ermippo di uccidere Esopo, ma costui nasconde il favolista all'insaputa del re, il quale, infatti, ricevuto l'enigma del faraone egiziano, rimpiange amaramente di aver fatto uccidere Esopo (106 [G]). Per un esame dei due episodi, che trovano un parallelo nel frammentario *Romanzo di Tinusi*, cfr. da ultimo R. Kussl, Achikar, Tinuphis und Äsop, in: Holzberg (supra, n. 3) 23–30.

61) È chiaro che l'azione alternativa al ῥιφῆναι doveva afferire alla sfera semantica dell'eros: il verbo φιλεῖν, suggerito già dai primi editori, soddisfa questa ipotesi; non trascurabile, tuttavia, mi pare la congettura βινεῖν, proposta in apparta dal l'ultimo editore, Cunningham: il verbo osceno produrrebbe, spezzando l'elevato tono paratragico, un sapido effetto comico (si veda anche P. Oxy. 3010, pubblicato ora in S. A. Stephens, J. J. Winkler [edd.], *Ancient Greek Novels: The Fragments, Introduction, Text, Translation, and Commentary* [Princeton 1995], dove a breve distanza figurano l'espressione δόλω σὺ βινεῖν μέλλεις [r. 30] e una citazione adattata dall'*Oreste* di Euripide [rr. 39–41]).

po ha preferito «essere precipitato» piuttosto che compiere una non meglio precisata azione alternativa?

Nulla, nel testo a noi pervenuto, fa pensare a un ἀποκρημνισμός: dapprima la *moicheutria* chiede di legare e sacrificare i due condannati (rr. 123–125), quindi, dopo la tentata fuga della coppia, ordina di consegnare Apollonia agli ὀρεοφύλακες (rr. 140–142) e di cercare Esopo (rr. 139–140), che vuole vedere cadavere davanti a sé (rr. 143–144). Nessun riferimento all'azione di ῥίπτειν. La spiegazione potrebbe allora essere individuata nell'ambito di una pointe allusiva perseguita dal mimografo di Ossirinco: in un contesto già fitto di ironici richiami paratragici egli inserisce un ulteriore rimando, relativo questa volta al tema della morte di Esopo precipitato dalla rupe, che doveva essere assai noto – e quindi riconoscibile – anche in una allusione circoscritta e presso un pubblico non necessariamente dotto.

La resurrezione

Nell'ultimo rigo del mimo della *Moicheutria* si apprende, attraverso la battuta μένουσι σῶοι, che Esopo e Apollonia, fino a quel momento ritenuti morti, sono ora «risorti». Sebbene del tutto assente nella *Vita Aesopi*, la resurrezione di Esopo è un motivo ben attestato nella letteratura greca: Ermippo sostiene che il favolista Pateco ἔφασκε τὴν Αἰσώπου ψυχὴν ἔχειν (fr. 10,30–31 Wehrli); Zenobio ricorda che Esopo era così θεοφιλὴς che μυθεύεται αὐτὸν ἀναβῖναι (Paroemiographi I 47 p. 18); Fozio cita la testimonianza di Tolomeo Cheno, secondo cui Esopo, alle Termopili, combatté con i Greci dopo che ἀναιρεθεῖς ὑπὸ Δελφῶν ἀνεβίωσε (Bibl. 152b, 11–13).

Ancora più interessante è la testimonianza di Platone Comico, dalla quale si evince che il tema della resurrezione dell'anima di Esopo è radicato nel repertorio della Commedia già tra V e IV secolo a.C.: καὶ μὴν ὁμοσὸν μοι μὴ τεθνάναι. (B.) τὸ σῶμ' ἐγώ, / ψυχὴν δ' ἐπανάκειν ὥσπερ Αἰσώπου ποτέ (fr. 70 K.-A.). E di resurrezione si sarà forse parlato anche nell'*Esopo* di Alessi, l'unica commedia a noi nota intitolata al favolista, dove, nel fr. 9 K.-A., egli è presente sulla scena insieme a Solone⁶².

62) Cfr. W.G. Arnott, *Alexis: the Fragments. A Commentary* (Cambridge 1996) 75: «to the Greeks of Alexis' time Solon ... and Aesop were figures of their

Esisteva dunque, nel periodo di composizione della *Moicheutria*, una tradizione letteraria che prevedeva, al termine delle vicissitudini terrene di Esopo, la sua prodigiosa resurrezione. Sebbene non confluita nella trama della *Vita*, la notizia doveva essersi verosimilmente infiltrata nel patrimonio culturale collettivo: l'improvvisa resurrezione dello schiavo Esopo avrà potuto rievocare nell'immaginario del pubblico la leggenda relativa alla resurrezione del favolista.

Nel mimo della *Moicheutria* la trama di rimandi al personaggio di Esopo e alla sua biografia leggendaria appare, dunque, non trascurabile. Il processo allusivo non si concentra su un solo elemento o su un singolo personaggio, ma, al contrario, attinge a un vasto repertorio tematico veicolato innanzitutto dalla secolare tradizione sulla figura di Esopo, ma attestato anche, più specificamente, nel testo della *Vita Aesopi*, che da quella tradizione – sebbene rielaborata e ulteriormente romanzata – trae senz'altro molti spunti e suggestioni. E non è forse azzardato instaurare una sorta di corrispondenza fra i tratti fondanti del personaggio di Esopo nella *Moicheutria* e la struttura stessa della *Vita*: l'immagine di Esopo muto e schiavo sembra riflettere i capitoli 1–20 del *Romanzo* (sezione pre-samia); il rapporto della padrona con Esopo (e con il marito) si riallaccia ai capitoli 21–100 (sezione samia); la morte di Esopo e della compagna Apollonia allude ai capitoli 124–142 (sezione delfica). Non sembra essere invece documentato alcun rinvio ai capitoli 101–123 della *Vita*, forse perché avvertiti estranei rispetto alla tradizione biografica su Esopo (si tratta, infatti, della sezione babilonese, nella quale vengono fedelmente rielaborate le avventure di Ahiqar, il saggio protagonista della celebre biografia assira)⁶³; e assenti – come già, del resto, nella *Vita* – sono pure i ri-

remoter past, to be classed with the heroes of myth»; cfr. anche J. L. Sanchis Llopis, Solón y Esopo en el banquete cómico, *Studia Philologica Valentina* 1 (1996) 81–93. La commedia attica antica è stata considerata il genere letterario più vicino alla *Vita Aesopi* già da Q. Cataudella, Aristofane e il cosiddetto «romanzo di Esopo», *Dioniso* 9 (1942) 5–14.

63) Sulla natura «aperta» di un testo come la *Vita Aesopi* cfr. Holzberg (supra, n. 21) 633. Per il rapporto tra la biografia di Esopo e quella di Ahiqar: C. Grotta-nelli, Aesop in Babylon, in: H. J. Nissen – J. Renger (edd.), *Mesopotamien und seine Nachbarn; politische und kulturelle Wechselbeziehungen im alten Vorderasien vom 4.–1. Jahrtausend v. Chr.*, xxv. *Rencontre Assyriologique Internationale Berlin* 3.–7.

ferimenti all'incontro di Esopo con Solone: connessione, questa, ampiamente attestata nella tradizione biografica esopica, dove «Esopo è ammesso come saggio di «seconda categoria». Ciò non è accettabile in una biografia incondizionatamente ammirativa per il proprio eroe»⁶⁴.

La trama di riferimenti e allusioni che si è cercato fin qui di mettere in evidenza autorizza un'ultima considerazione sull'insospettabile sostrato letterario posto alla base del mimo di Ossirinco. Al modello «alto», concordemente individuato dalla critica nel quinto mimiambo di Eronda, si affianca la tradizione biografica su Esopo, e mi sembra del tutto condivisibile, sotto questo punto di vista, quanto ha di recente sostenuto Pilar Gómez dopo aver esaminato gli elementi tematici che accomunano il quinto mimiambo, la *Vita Aesopi* e, appunto, la *Moicheutria*: «podem suposar que l'autor del fragment mímic coneix, tal vegada, tant el *Mimiamb V* d'Herodes com la *Vita Aesopi*, de manera que, quan ha de caracteritzar, per posar-lo en escena, un individu que es troba en una situació paral·lela a la viscuda pel Gastró d'Herodes, aquest tipus esdevé explícitament identificat, pel nom que se li dóna, amb el personatge Isop, el poeta de les faules, que es troba implicat... en una circumstància semblant en un episodi del relat que gira a l'entorn del seu βίος»⁶⁵.

Nel II secolo d. C., il mimo di Ossirinco diviene dunque – nei limiti e nella misura concessigli dalla propria struttura e dal pubblico cui è destinato – una sorta di «cassa di risonanza»: con eguale

Juli 1978 (Berlin 1982) 555–72; F. Rodríguez Adrados, The “Life of Aesop” and the Origins of Novel in Antiquity, QUCC n.s. 1 (1979) 93–112 (in part. 97–105); Jedrkiewicz (supra, n. 8) 127–35. Sulla conoscenza e la diffusione della storia di Ahiqar in Grecia già nel VI–V secolo a.C., si è di recente sviluppato un serrato dibattito tra M. J. Luzzatto (Grecia e Vicino Oriente: tracce della «Storia di Ahiqar» nella cultura greca tra VI e V secolo a. C., QS 36 [1992] 5–84; Ancora sulla «Storia di Ahiqar», QS 39 [1994] 253–77) e F. M. Fales (Storia di Ahiqar tra Oriente e Grecia: la prospettiva dell'antico Oriente, QS 38 [1993] 143–66); per la presenza di motivi letterari del Vicino Oriente anche nelle sezioni non-babilonesi della *Vita* cfr. C. Grottanelli, The ancient novel and biblical narrative, QUCC 56 (1987) 7–34.

64) Jedrkiewicz (supra, n. 8) 161. Per le testimonianze sul rapporto tra Esopo e Solone si veda Perry (supra, n. 3) 223–24 e più in generale, da ultimo, Jedrkiewicz (supra, n. 27).

65) Gómez (supra, n. 3) 75.

intensità, in esso riecheggia sia il quinto mimiambo di Eronda, prodotto esemplare delle dotte sperimentazioni poetiche di età ellenistica, sia l'ampio e flessibile materiale biografico su Esopo, che, dopo innumerevoli affioramenti in generi letterari anche molto diversi tra loro, va ora depositandosi nel testo della *Vita*, dove finalmente trova autonoma visibilità e fruibilità.

Bari

Mario Andreassi