



ESOPPO

---

FAVOLE



illustrazioni di  
Edward J. Detmold

introduzione di Giorgio Manganelli

classici **BUR** d.e.l.u.x.e  
Rizzoli

ESOPPO

# FAVOLE



illustrazioni di  
Edward J. Detmold

introduzione di Giorgio Manganelli

classici **BUR** d.e.l.u.x.e  
Rizzoli

Proprietà letteraria riservata  
© 2016 Rizzoli Libri S.p.A. / BUR Rizzoli

Per le illustrazioni di Edward Julius Detmold  
Courtesy of Detmold Estate

ISBN 978-88-17-09064-3

Titolo originale dell'opera:  
ΑΙΣΩΠΟΙ ΜΥΘΟΙ

Traduzione di Elena Ceva Valla

Prima edizione Classici BUR deluxe novembre 2016

*Seguici su:*

Twitter: @BUR\_Rizzoli

www.bur.eu

Facebook:/RizzoliLibri

## INTRODUZIONE

In apertura delle sue *Favole*, La Fontaine rifà nel suo francese volatile e secco la *Vita di Esopo*, che va sotto il nome di un dotto bizantino del quattordicesimo secolo, Massimo Planude. Gesto di elegante cortesia letteraria, ma anche scelta critica. La Fontaine poneva le sue *Favole* sotto la protezione di un nome vago, un personaggio insieme vero e mitico; sceglieva di collocarsi in una regione precisa della letteratura, per ragioni che potremmo dire tecniche, e non sentimentali o morali.

Esopo non era un maestro, era piuttosto un eroe eponimo, il rappresentante riconosciuto di una provincia eterna, dove coabitavano, in arcaica uguaglianza, i grandi, gli umili, gli anonimi; se qualcuno era più specificatamente rappresentato da Esopo, era appunto questa oscura plebe di senza nome, la cui esistenza si concentrava in un riso svelto, un effimero aneddoto, ripetuto e meditato, perduto e ritrovato a distanza di secoli e di continenti. La prima proposizione della *Vita di Esopo il Frigio* dice: «Non sappiamo nulla di certo sulla nascita di Omero e di Esopo».

La gloria mitologica dell'anonimato letterario non poteva essere dichiarata in modo più perentorio e illuminante.

In questa idea della letteratura, Esopo può stare accanto a Omero; forse di più: il cieco di Chio e il deforme schiavo frigio sembrano rappresentare le fondazioni della greicità, le categorie, i generi, le convenzioni di un mondo intellettuale, quotidiano, fantastico, umile. Omero ed Esopo hanno nei secoli perduto ogni connotato sicuramente tangibile: e tuttavia essi sono i due luoghi terminali della fantasia greca, due sedi simboliche: da una parte uno dei grandi insondabili templi del mondo, dall'altro un sasso attentamente lavorato da un anonimo contadino, e piantato nel suolo accanto a una tana di lepri, tra rovi ed ulivi.

Vi sono scrittori greci più grandi di Esopo, ma Esopo è quel termine, e come tale è talmente grande da essere anonimo, un ignoto, una favola. La biografia attribuita a Massimo Planude è già la sistemazione di una leggenda; ma essa esisteva da molti secoli. Ma prima della leggenda vi era stato un esile filo di storia. Erodoto e Plutarco parlano di Esopo: per essi, Esopo è ancora uno schiavo frigio, vissuto nel sesto secolo prima di Cristo, ucciso a Delfi; a quel tempo, nessuno parla ancora della sua deformità. La sua autorità letteraria è grande agli occhi di Aristofane e di Socrate; ma, sottrattosi al ruolo sociale definito dello scrittore, in breve la sua immagine si altera. Alle testimonianze verosimili e concordi si aggiungono le fantasie su questo misterioso, ironico eroe della letteratura umile. Esopo divenne lo schiavo deforme che è giunto fino a noi; può sembrare singolare questa degradazione fisica di un autore tanto amato nel mondo greco: ma questo mondo aveva già ammirato il paradosso inquietante della bruttezza in un altro «autore» di cui non si

conoscevano che memorie di parole, e che, in carcere, aveva musicato favole di Esopo: Socrate.

La bruttezza di Esopo è socratica, ironica, una astuzia della ragione, della storia, della retorica: è un paradosso, e dunque una invenzione singolarmente intensa; se Socrate era una statua di Sileno che nascondeva un dio, Esopo era l'albero secco che custodisce un tesoro. E che egli fosse una provocazione, un segno di contraddizione, lo dimostra la tradizione della sua morte: a Delfi aveva offeso quella gente che viveva del prestigio dell'oracolo; e costoro l'avevano gettato da una rupe. Ma gli dèi diedero ragione a Esopo, e Delfi fu punita e devastata finché non ebbe espiato il suo delitto. Come Socrate, Esopo era una presenza impossibile, una sfida, tanto più intollerabile in quanto veniva proposta come un rapido gioco. La sua deformità acquisita fu il segno della sua assunzione al mondo degli dèi; si narrò che risuscitasse da morte, e vivesse una seconda vita, e combattesse alle Termopili, da eroe greco; e Luciano fece banchettare con gli dèi, ilare e ridevole, lo schiavo assassinato a Delfi dagli uomini dell'oracolo.

Il gioco di Esopo è ancora più complesso e sottile; in lui le contraddizioni si incontrano, si sovrappongono. La sua condizione di schiavo propone una lettura delle sue favole come letteratura povera, sconfitta, documento di una clandestina opposizione al mondo degli eroi: in questo senso, egli sarebbe non solo il compagno, ma l'oppositore di Omero. E tuttavia la sua professione di oppositore viene esercitata nell'ambito dell'invenzione letteraria: il conflitto tra umili e potenti viene tradotto in un contrasto tra generi. Esopo

venne letto e tramandato come uno scrittore; attorno al suo nome si aggregarono materiali retoricamente coerenti: tanto coerenti da svelare la loro qualità deliberata, la fedeltà ad un modulo intellettuale. In Esopo si salda una tradizione antica e di molti paesi, e si colloca come istituzione: in questo senso, la favola di Esopo è letteratura come la commedia di Aristofane.

La retorica delle favole che ci sono giunte, attraverso una lunga tradizione manoscritta, sotto il nome di Esopo ha delle costanti attentamente lavorate e ripetute. Qualcosa fa pensare alle rigorose convenzioni del teatro comico classico, alla costanza intellettuale con cui il materiale discontinuo dell'esistenza veniva domato dagli schemi rigorosi di un genere. Se Omero è il poeta degli eroi, dei nomi propri, che non mancano né ai codardi né ai pitocchi, in Esopo solo gli dèi hanno un nome: anonimi gli uomini; per il resto, di volta in volta, si adopera «la volpe», «il lupo», «il leone», come se fossero personaggi singolari; in realtà, non ci sono personaggi ma unicamente ruoli. I ruoli sono fissi, rigidi, impersonali; eseguendo i gesti indicati dalla rapida didascalia della favola, le maschere non tentano di accattivarsi la simpatia, di muovere le emozioni del lettore. I ruoli sono disposti in modo da disegnare una situazione; questa appare per un istante, e viene immediatamente cancellata.

Una favola esopica è una fulminea epifania, una apparizione: balena un disegno, appare qualcosa di umile, ma tratteggiato con estrema parsimonia, una nudità non frettolosa. Tra i ruoli non vi sono praticamente mai relazioni emotive: rarissimo l'amore, e accidentale alla favola – come

quella misteriosa gatta trasformata in schiava da Afrodite (76) – una sola volta si intravede la tenerezza dei vecchi per i piccoli, in una stupenda favola (223) in cui la vecchia alternatamente chiama, a minaccia, il lupo, e promette di scacciarlo, a protezione del bambino: e il lupo, che è un onesto logico, resta disorientato; ma i sentimenti che appaiono non possono essere quelli che fanno dell'uomo un essere potente, psicologicamente eroico: le regole della favola vogliono sentimenti minuscoli, minuti, afflitti ma non tragici: rancore, furbizia predatrice, astuzia del debole che si salva, avarizia, una cattiveria svelta e terrestre. Operando in modo esattamente contrario all'epica e alla tragedia, la favola riduce e raggrinza le dimensioni del mondo, ignora lo spazio, la violenza, tutte le condizioni estreme; non cerca né lacrime né commozioni né turbamenti, ma al più un breve e chioccio riso: niente riso eroico, rabelaisiano. La penuria del mondo esopico, come l'anonimato, appartengono alle regole letterarie cui ha scelto di ubbidire. La stessa comicità deve essere povera, non liberatrice né fantasiosa; poiché anche il comico può essere un affetto «grande», Esopo lo rattrappisce con una punta di miseria, di acredine più che di amarezza.

Ho detto che Esopo ignora lo spazio: da un lato ignora il cosmo, il mondo, dall'altro la sua retorica lo vuole laconico, subito concluso. Il lettore di queste favole si accorge subito che non si tratta di appunti per racconti, non di riassunti, ma di testi interi, di esempi rari di una brevità completa. Ogni favola è un istante narrativo, una evocazione subito dispersa. Questa brevità ha, ovviamente, una funzione reto-

rica: la favola non è soltanto rapida; essa non racconta una serie di eventi, non è una struttura dinamica, ma l'individuazione, come in un disegno nella sabbia, di una serie di punti che, al termine del movimento della mano, segnano un luogo, a sua volta subito cancellato. Le favole esopiche non sono solo brevi, sono effimere: il loro fulmineo scomparire è una garanzia; fuori da quelle poche righe non accade nulla. La rapidità è difensiva; come i suoi umili anonimi, il favolista appare e scompare, non vuol farsi cogliere, ma nemmeno ambisce alla grandezza minacciosa del fantasma; è, piuttosto, un folletto. Se dovessi inventare una ideologia generale del mondo esopico, il sospetto di un universo, direi che in esso si rappresenta il punto di vista delle divinità inferiori nei confronti degli dèi sùperi. In effetti, costoro sono gli unici portatori di nomi. Ma Esopo non li vede amici: vendicativi, vanitosi come Ermes che vuol sapere quanto costi una sua statua, bizzosi, qualche volta giusti ma di una giustizia lenta, burocratica, di maniera; e c'è chi tira ad imbrogliarli, far promesse e poi stravolgerne il senso in modo da non osservarle ma non tradirle; c'è chi supplica e prega ed alla fine, stremato, fracassa la testa di un dio di legno, e trova che lì appunto quel dio avaro teneva acquattato un tesoro. Circola nelle favole esopiche un'aria di empietà defilata, una svelta imprecazione da povero; ma quel che di vagamente pio vi si avverte, è di una pietà da dèi silvani, da satiri, e anonimi custodi dei termini e dei cardini.

Nel libro esopico sono entrati esempi di favolistica di varia estrazione, ma sempre ridotta ad ubbidienza a quella struttura, a quei duri confini stilistici. La storia del pipistrel-

lo, del rovo e del gabbiano (250) è un «pezzo breve» che sa di fiaba; ma talora ci lasciano perplessi dei fulminei enigmi, ed Esopo era reputato famoso risolutore di enigmi; è ancora la strana favola della gatta innamorata e trasformata in donna da Afrodite, ma che alla vista di un topo scatta alla rincorsa e alla propria rovina (76), dove pare di intravedere un presentimento vampiresco; l'albero inutile che racchiude un tesoro (85) ha un sapore di saggezza laconica ed orientale, e questa che quasi non è favola, ma scheggia di un bestiario favoloso e insieme psicanalitico: «Dicono che le scimmie mettono al mondo due figli alla volta; uno lo amano e lo allevano con ogni cura; l'altro lo odiano e lo trascurano. Ma succede poi, per un fatale destino, che la madre, a forza di abbracciare con appassionata violenza il prediletto, lo soffoca, mentre il fratello trascurato diventa adulto» (307). Si ha l'impressione, a tratti, di trovarci di fronte a documenti quasi affatto taciturni, a insegnamenti criptici, frammenti di un discorso scheggiatosi nei secoli.

Vi è, insomma, nelle favole di Esopo qualcosa di vagamente occulto, o semplicemente delle mosse, delle invenzioni, che si rifanno alle regole di un gioco in larga misura disperso; e la prova è in quei brevi appunti di interpretazione moralistica che sono aggiunti alle favole, e che ad esse sono molto posteriori: in alcuni manoscritti vi sono perfino interpolazioni cristiane. Ora, è del tutto evidente che il commentatore non capiva quasi mai la favola, e per volerla ridurre ai canoni di un moralismo immediatamente pedagogico, ne perdeva la svelta ambiguità, la pulita povertà strutturale. Dunque, qualche secolo dopo la sua fortuna, Esopo,