

Erodoto e la favola esopica

di STEFANO JEDRKIEWICZ

Nella ricca messe di narrazioni attinte a tradizioni locali che Erodoto riporta nelle sue «Storie», si sono individuati vari racconti che appaiono accomunati alle «favole esopiche», pur rimanendone distinti. Rispetto ai *λόγοι* ove appaiono prevalentemente animali parlanti, ed il cui svolgimento porta a formulare, attraverso la metafora complessiva, una proposizione di carattere generale, alcuni degli aneddoti riferiti da Erodoto, e da lui chiamati con l'identico termine di *λόγοι*, presenterebbero notevoli analogie tematiche, che permetterebbero di indicare una comune «origine popolare», nell'ambito della tradizione novellistica ionica (1). In alcuni casi, inoltre, tali aneddoti svolgerebbero la stessa funzione che possono svolgere le favole esopiche: quella di esempio, se permettono di inferire dall'esposizione di un caso specifico l'esistenza di una regola, oppure quella di illustrazione, se valgono a conferire maggior evidenza ad una norma già stabilita. I *λόγοι* (favole o aneddoti) assumono, in questi casi, la capacità di esprimere un significato più profondo attraverso la lettera dell'episodio descritto, vero o fittizio che esso sia (2).

L'affinità tra almeno alcune forme di favola esopica ed alcuni aneddoti narrati da Erodoto è indubbia: ma non è la nozione di una comune «origine popolare» che permette di chiarire in che cosa essa consista. La sola affinità che è possibile e proficuo rintracciare ed identificare è quella strutturale: occorre cioè indicare che alcune favole esopiche ed alcuni aneddoti erodotei, in quanto costruiti sul medesimo schema narrativo, condividono la medesima concezione della realtà, che ispira la narrazione. E tra i passaggi di Erodoto di cui si è voluto scorgere l'affinità, per tematica e funzione allegorica, con le favole esopiche (3), i seguenti appaiono particolarmente fecondi all'analisi strutturale:

1) Il Re persiano Dario chiede un giorno ai Greci che sono con lui e che, come noto, usano cremare i propri morti, a qual prezzo essi acconsentirebbero a mangiare i cadaveri dei propri genitori: la domanda suscita una reazione d'orrore. Dario chiede

allora agli Indiani Callati, che praticano precisamente l'antropofagia come rituale funebre, se sarebbero disposti a bruciare i propri defunti genitori: l'orrore è identico (III, 38).

Erodoto ha bisogno di appoggiare su di un esempio l'affermazione che *tutte* le usanze, per quanto assurde possano apparire all'estraneo, meritano rispetto. Da buon etnologo, egli dimostra con questo episodio, la relatività dei valori culturali presso vari popoli: ciò che è sacro agli uni, può essere abietto agli altri.

In termini più ampi, il racconto esprime il giudizio che il valore non è assoluto bensì *ambiguo* (la sua configurazione specifica varia qui col variare del contesto culturale); che il perseguimento del valore stesso dà luogo a comportamenti del tutto *bivalenti* (che cioè possono essere considerati in modo positivo o negativo, come atti razionali o aberranti, secondo che il punto di vista dell'osservatore coincida o non coincida con quello dell'agente) e che una situazione in cui si attua il valore può apparire diametralmente opposta ad altra situazione, cioè essere *rovesciata*.

2) Clistene, tiranno di Sicione, ha invitato i più nobili giovani della Grecia per scegliere tra di loro il marito di sua figlia Agariste. Egli impone prove di corsa e pugilato ed osserva il comportamento dei candidati in società: dopo il banchetto, i giovani gareggiano nel recitare e nel discutere in comune. Ippocleide emerge sempre di più fra tutti, e, prolungandosi il simposio, si esibisce in un saggio improvvisato di danza. Ma questo particolare sfoggio di bravura non garba più a Clistene, il quale, dopo una piroetta «osèe», mette alla porta il fin troppo brillante giovinotto. Ippocleide sparisce, proclamando che non gliene importa niente (VI, 126-129).

Quella nozione di bivalenza dell'azione emersa dalla narrazione precedente, non è, a chi ben guardi, assente neppure qui. In primo luogo l'esperienza di Ippocleide, in sé, indica che si arriva alla sconfitta in grazia di quelle stesse qualità che potevano garantire la vittoria. Proprio chi è troppo bravo perde la gara: l'eccesso di positivo genera il negativo. Subito dopo essersi così precluso il raggiungimento dello scopo Ippocleide afferma che la meta per la quale egli si era tanto da fare, la mano di Agariste, non ha per lui più nessuna importanza: ed ecco il secondo aspetto, l'ambiguità del valore. « *Ὁὐ φροντίς Ἰπποκλείδῃ* »: quanto sia segnato con queste parole il rovesciamento complessivo di posizione ce lo dice implicitamente Erodoto, segnalandoci che l'espressione è passata in proverbio (4).

3) Creso, volendo ricompensare Alcmeone per la buona accoglienza riservata ai messaggeri lidî diretti a Delfi, lo autorizza a portar via, dalla sala del tesoro, tutto l'oro che egli da solo è in grado di trasportare in una singola volta. L'astuto ed avido Ateniese fa in modo di trasformare tutto se stesso in un recipiente di polvere d'oro: se ne stipa nei coturni (che ha calzato apposta di misura spropositata), ne colma le pieghe del chitone (troppo ampio rispetto alla corporatura, così da costituire un grosso sacco), se

ne imbratta i capelli fino alla radice, se ne empie la bocca sino ad averne le gote gonfie. Creso ride e regala altre ricchezze (VI, 125).

Anche qui si assiste ad un processo di rovesciamento: grazie all'inventiva del protagonista, ciò che era concepito come un limite — l'impiego quale «mezzo di trasporto» della sua unica persona — viene ribaltato in espediente per asportare molto più di quanto un singolo uomo, in circostanze normali, sarebbe stato in grado. Sfruttando al massimo le bivalenze delle condizioni prescritte, il negativo viene interpretato come positivo: il limite posto all'azione ne diviene possibilità.

4) Erodoto, che riferisce la prima testimonianza organica tramandataci su Eso-po (II, 134), è anche il primo a narrarci una favola esopica in prosa: il racconto de «Il flautista ed i pesci». Il flautista invita a suon di musica i pesci fuor d'acqua; non ottenendo nessun risultato, li cattura con la rete e li rovescia sulla spiaggia, dove quelli «danzano» contorcendosi nell'agonia. E commenta: «Smettete di ballare, adesso; quando suonavo, non avete voluto ballare» (I, 141).

Questo raccontino ha un preciso significato di scherno e minaccia. Lo narra infatti Ciro agli inviati delle città ioniche ed eoliche, che si dichiarano disposte ad accettare il suo dominio, alle stesse condizioni accordate loro in precedenza da Creso. Prima di tale profferta, le città hanno però atteso che Ciro sconfiggesse Creso, ed hanno respinto gli inviti del Persiano a schierarsi con lui nella lotta contro il regno lidio. Gli Elleni faranno ora per forza, e con danno, ciò che avrebbero potuto far prima per amore, e con vantaggio: invece di un rapporto di cooperazione, come quello tra l'aulete ed i danzatori, si è instaurato fra Ciro ed essi un rapporto di sopraffazione, come quello tra il pescatore e la preda (5).

Il significato ci ripresenta le nozioni di rovesciamento, ambiguità e bivalenza. Gli Ioni potevano prima allearsi, dovranno ora sottomettersi a Ciro; la dimostrazione di «amicizia» verso il Persiano, compiuta così tardivamente, procura loro non benevolenza (come avrebbe fatto se fosse stato tempestiva) ma scherno.

Appare ben chiara, in questo brano, la funzione retorica della favola. Inserita nell'ambito di un discorso orale, essa vale come illustrazione di un giudizio che Ciro esprime sugli Ioni, nonchè come allegoria del comportamento che egli adotterà nei loro confronti. Sfruttando un meccanismo di analogia, il *λόγος* contribuisce a perfezionare la ricezione del messaggio complessivo da parte dell'ascoltatore, il quale non può avere più alcun dubbio sulla posizione di chi lo enuncia.

5) Periandro, divenuto tiranno di Corinto, chiede con un messo consiglio a Trasibulo, tiranno di Mileto, su come meglio governare la *polis*. Trasibulo conduce l'ambasciatore in un campo di grano, decapita le spighe più alte e lo rinvia a Corinto senza aver detto una parola di risposta. Il corinzio non capisce, ma racconta l'accaduto a Pe-

riandro: questi invece afferra subito il messaggio di Trasibulo, ed uccide o esilia i maggiorenti della città (III, 32).

La favola esopica de «Il Flautista ed i Pesci» stabiliva un'analogia tra il proprio enunciato ed un pensiero espresso, suo tramite, da Ciro: in altre parole, il testo della favola costituiva il veicolo di un messaggio consistente, come si è visto, in un giudizio ed in una minaccia. Nell'aneddoto di Trasibulo, ritroviamo l'espressione di un preciso significato («un tiranno si mantiene al potere eliminando i maggiorenti, possibili rivali») attraverso la costruzione di un'analogia; ma il «significante» non è più costituito da un enunciato linguistico, referente un avvenimento fittizio, come nel caso della favola: è costituito da un fatto non linguistico. Trasibulo non ha convogliato il suo messaggio narrando un fatto allegorico (come aveva fatto Ciro); lo ha convogliato compiendo il fatto stesso, attuando un comportamento che assume valore simbolico, creando una «metafora gestuale». Anche in questo particolare contesto, si riaffacciano i concetti di ambiguità e rovesciamento, applicati ai «protagonisti» della muta vicenda, cioè le spighe alte (i maggiorenti della *polis*). Proprio chi è più in alto, più ricco, deve venire colpito e distrutto: la preminenza è allora fonte non di successo, ma di disgrazia. La superiorità sociale si rivela così come valore fondamentalmente ambiguo.

Siamo qui in presenza di ciò che si può chiamare «favole in azione»: una sorta di pantomima, la cui tacita recitazione esprime il significato del particolare messaggio che si vuol far giungere a destinazione ⁽⁶⁾. Questo modo di esprimersi è stato giudicato affine al ricorso all'esempio o all'illustrazione operato per mezzo della favola esopica: l'azione, che raffigura analogicamente il messaggio da trasmettere, è qui *descritta* con la parola, lì *attuata* col comportamento del soggetto. Tale modo espressivo è diffuso nell'Antichità, come in tutte le epoche ove la comunicazione è in larga parte affidata all'azione diretta del singolo individuo, cioè alla voce o al gesto; ed Erodoto ce ne fornisce altri due esempi, che continuano a presentare affinità strutturali con la favola esopica.

6) Amasis si è issato sul trono di faraone, ma, essendo d'umile origine, continua ad essere guardato dall'alto in basso da molti suoi sudditi. Egli fa allora a pezzi un suo lavapièdi d'oro e lo rifonde in un idolo, che viene esposto alla pubblica venerazione. «Visto che venerate un idolo che proviene da un lavapièdi, potete pure rispettare il faraone che proviene dalla plebe»: ed il ragionamento, o meglio il colpo propagandistico, afferma Erodoto, funziona (II 172-173, 1).

In questo ironico aneddoto viene ripresentata la nozione di ambiguità riferita a ciò che si considera «venerabile»: l'oggetto è degno di rispetto non per le sue qualità intrinseche, ma in virtù di un giudizio bivalente, che può essere agevolmente promosso o ribaltato da una presentazione fisica ovvero da un'argomentazione *ad hoc*.

Anche qui, l'argomentazione è svolta mediante un'analogia «fattuale»: Amasis inscena una sorta di «happening», animato dai suoi turlupinati sudditi, coinvolti al

punto di toccare con mano l'assurdità del loro atteggiamento verso il neo-faraone, posto che hanno accettato di adorarne l'ex-lavapiedi. Ritroviamo il medesimo meccanismo attuato nell'esempio precedente, con la differenza che stavolta il destinatario del messaggio «collabora» col suo stesso comportamento all'emergere del significato complessivo.

7) Il faraone Psammetico tenta di ricondurre alla ragione i soldati della guarnigione di Elefantina, ammutinatisi e rifugiatisi in Etiopia; li scongiura di non abbandonare gli dèi patri, e le loro mogli e figli. Ma un soldato risponde per tutti: la possibilità di aver mogli e figli egli la porta con sé — e accompagna con un gesto osceno le proprie parole (II, 30).

L'argomento di Psammetico viene così direttamente rovesciato: non l'uomo è legato alla presenza di una famiglia, ma la presenza di una famiglia dipende da una specifica attività dell'uomo. L'appello al valore che doveva ricondurre gli uomini all'obbedienza, dimostrando l'irragionevolezza del loro comportamento, si tramuta in definitivo suggello della ribellione, alla quale viene fornito un nuovo argomento, tanto polemico quanto inconfutabile. L'interlocutore del faraone non ottiene tale risultato né con una pantomima, né con una narrazione: ma con una battuta, che convoglia un significato solo perché è accompagnata dal gesto esplicativo.

Siamo così ricondotti a quel particolare stilema conclusivo di numerose favole, ove si pone in bocca ad uno dei due contendenti una battuta finale, la quale assicura la vittoria dialettica a chi la pronuncia. Esso si collega direttamente alla concreta, originaria ragion d'essere della favola esopica stessa, quella che ne ha dettato l'apparizione nella cultura greca: l'introduzione di un'analogia nel corso di un ragionamento o di una polemica svolta a fronte di un interlocutore, ove è essenziale far prevalere il proprio punto di vista su quello altrui. In questo compito, la favola può apparire come un'illustrazione di un'affermazione troppo astratta o come un esempio che fonda un'illazione di carattere generale: la proposizione astratta che viene così posta in luce ha la funzione, nell'ambito del dibattito di fornire lo spunto ad un'applicazione polemica, perentoria, volta a disarmare totalmente l'avversario rovesciando i suoi stessi argomenti (?); essa rimane sempre collegata al messaggio fondamentale che si vuole esprimere da un rapporto di analogia. Questo rapporto può ispirare, come si è visto, anche «comportamenti metaforici», magari coinvolgenti addirittura l'interlocutore, ed assunti a loro volta la funzione di significanti del messaggio stesso.

La nozione, più restrittiva, della favola esopica come allegoria di una verità morale si forma soltanto in epoca imperiale, quando la favola stessa viene trasformata in genere letterario autonomo da Fedro, e poi da Babrio, ovvero viene raccolta in collezioni, che allineano di necessità narrazioni estrapolate dal contesto originario, orale o scritto. Il concetto dell'analogia operata dalla favola, come ricordo da un lato tra un'idea ed il suo enunciato allegorico, dall'altro tra un passaggio dell'argomentazione

ed il passo innanzi successivo, sempre con riferimento alla concreta situazione in cui si svolge il discorso, trova un'eco affievolita nella definizione del retore Teone (I sec. d.C.) ripresa poi (nel IV-V sec.) da Aftonio, creatore di favole a tavolino: «La favola è un racconto fittizio che ritrae la verità»⁽⁸⁾.

Ben più esauriente era stato l'esame aristotelico del *λόγος* nel discorso. Della funzione della favola esopica Aristotele tratta nella *Retorica*, non nella *Poetica*, mostrando così di considerarla non tanto estetica quanto logica: precisamente, la favola è uno strumento di persuasione. Il *λόγος*, «esopico» o «libico», e la *παραβολή* costituiscono la categoria degli «esempi fittizi», alla quale si affianca quella degli «esempi storici» (cioè reali); il genere degli esempi, o prove analogiche (*παραδείγματα*), a sua volta, si affianca a quello dei ragionamenti (*ἐνθυμήματα*) nell'ambito complessivo delle prove comuni (*κοινὰ πιστεῖς*)⁽⁹⁾. Più oltre Aristotele precisa che le favole esopiche, come le parabole, possono essere inventate solo da chi abbia la facoltà, eminentemente filosofica, di τὸ ὅμοιον ὁρᾶν, scorgere le analogie⁽¹⁰⁾. La relazione analogica tra il segno ed il messaggio è indicata come ragion d'essere della favola, qui esplicitamente caratterizzata come l'enunciato di un avvenimento fittizio dotato di una struttura analoga a quella del fatto reale esemplificato⁽¹¹⁾.

I due esempi adottati nella *Retorica* per illustrare la funzione dialogica e l'operare analogico della favola attestano, come si è notato, l'esistenza di una tradizione favolistica dai caratteri ben stabiliti, affermatasi ad Atene tra il V ed il IV sec. a. C.⁽¹²⁾. Ora, appare che queste due favole esopiche vengano introdotte nel discorso con funzione polemica: l'oratore vuol dimostrare agli ascoltatori che la situazione reale (analogicamente rispecchiata nella favola stessa) non è passibile di un'interpretazione univoca, come quella da loro condivisa. La favola vuole invece affermare che la situazione reale deve essere descritta, proprio come in un aneddoto erodoteo, in termini di ambiguità, bivalenza, e rovesciamento. Ecco gli esempi di Aristotele⁽¹³⁾:

a) «La volpe ed il riccio» (attribuita ad Esopo): consiglio del riccio alla volpe, caduta in una buca infestata da zecche: strapparsi i parassiti di dosso. Risposta della volpe: strapparsi quei parassiti, ormai sazi di sangue, significa solo lasciar posto ad altri, digiuni e famelici.

Dalle parole della volpe appare che il danno apparente è in realtà un relativo vantaggio e che il miglioramento prospettato può significare un peggioramento effettivo: «male» e «bene» emergono così come due nozioni parallelamente ambigue; l'azione per raggiungere l'uno ed evitare l'altro sarà senza dubbio bivalente, se non terrà in debito conto tale ambiguità.

b) «L'uomo, il cervo ed il cavallo» (attribuita a Stesicoro): il cavallo chiede aiuto all'uomo per scacciare il cervo, intruso nel suo pascolo; l'uomo accetta, ma a condizione di montare in groppa al cavallo — dal quale non scenderà più.

Ricercando una maggiore libertà d'azione, il cavallo si è procurato un padrone.

L'alleanza con l'uomo, positiva in quanto mette in fuga il cervo, è negativa, poichè rovescia in schiavitù l'originaria indipendenza.

Gli esempi di Aristotele tornano ad indicarci che proprio i concetti di «ambiguità-bivalenza-rovesciamento», componenti la *struttura* della favola esopica, giustificano l'inserimento della favola stessa nell'ambito di un'argomentazione volta a contestare un giudizio inadeguato. Esopo avrebbe narrato della volpe e del riccio per sconsigliare ai Sami di mettere a morte un demagogo; Stesicoro avrebbe paragonato il cavallo ai suoi cittadini Imeresi, sul punto di darsi un tiranno. Il ricorso ad un enunciato come la favola esopica è dunque dettato dalla necessità di tradurre in formule icastiche, convincenti, la percezione, avvertita dall'oratore, dell'ambiguità, del pericolo di rovesciamento insiti nel fatto, che egli descrive in questi termini ad un uditorio ignaro.

Chi narra la favola nel contesto di un dibattito ha dunque già valutato la situazione in riferimento come bivalente, ambigua, capace di rovesciarsi; e ricorre alla favola per esprimere in modo efficace, per analogia, questo suo giudizio. L'esempio più chiaro di tal modo di comunicare lo ha offerto Platone, nel *Fedone*: Socrate in prigione è stato or ora sciolto dalle catene; massaggiandosi le gambe indolenzite, egli fa notare agli amici sopraggiunti che il suo primitivo sentimento di dolore sta mutandosi in sensazione piacevole. E commenta: «Che strana cosa... sembra essere questa che gli uomini chiamano piacere: e che meravigliosa natura è la sua in relazione a quello che sembra essere il suo contrario, il dolore!» (60 b) (14). Ecco individuata una situazione che è premessa del suo contrario: un processo di *rovesciamento* perfetto. Ma ecco collegarsi a questo giudizio, complemento necessario, la percezione dell'*ambiguità* del risultato che l'azione umana vuol conseguire: «Che tutti e due [piacere e dolore] non vogliono trovarsi assieme nell'uomo, ma poi, se taluno insegue l'un d'essi e lo prenda, ecco che costui in certo modo si trova costretto a prendere anche l'altro». In altre parole: se lo scopo, cioè il valore, dell'azione è ambiguo, l'azione stessa ottiene, assieme al risultato positivo, anche il connesso negativo: essa è cioè *bivalente*.

Che cosa rappresenta una simile antinomia, scorta in un particolare aspetto della realtà per la favola esopica? Ne rappresenta il soggetto per eccellenza. È Socrate stesso a precisarlo: nell'esistenza, i due valori contrapposti, piacere e dolore, sono «attaccati ad un unico capo, pur essendo due»; ebbene, «se a questo caso avesse posto mente Esopo, ne avrebbe composto una favola» (60 c): poichè i due litigavano sempre, la divinità, non riuscendo a riconciliarli, legò loro le teste insieme, sicchè chiunque si avvicini all'uno deve star vicino anche all'altro.

Giungiamo così, grazie alla definizione aristotelica completata dalla precisa descrizione platonica, a cogliere in tutta la sua complessità la natura della favola esopica, così come è concepita nel V-IV secolo a. C.: essa ci appare come l'enunciato di un fatto dichiaratamente fittizio, che esprime allegoricamente un giudizio portato sulla struttura di una situazione reale, nella quale è colto un rovesciamento di posizione, l'ambi-

guità di un valore, la bivalenza di un'azione. La struttura narrativa di una singola favola esopica, nel ricalcare la struttura individuata in una data situazione effettiva, conferisce al racconto la capacità di illustrare, cioè di rendere pienamente comprensibile, la situazione stessa e permette così il progresso del dibattito in corso su quella specifica realtà.

Ecco dunque la connessione profonda tra l'aneddotica di Erodoto e la favolistica. Essa non consiste nella comunanza di motivi, situazioni personaggi dell'uno e dell'altra, già investigata in vario modo⁽¹⁵⁾. La storia de «Il Flautista ed i Pesci», certo, passa nelle collezioni di favole anonime⁽¹⁶⁾; l'episodio della danza scomposta di Ippocleide può trovare riscontro in favole esopiche, che vedono protagonista la scimmia, buffonesca e volgare⁽¹⁷⁾; il muto ammonimento di Trasibulo, oltre a essere ripresentato in varie forme nella letteratura antica (è infatti un'allegoria «paradigmatica», come quella dell'astronomo Talete piombato nel pozzo per guardare le stelle), è reso esplicito in tutte le favole animali ove il potente è reso vittima proprio dagli attributi della sua potenza⁽¹⁸⁾. Ma se alla derivazione tematica anteponiamo l'analogia strutturale, si può così riassumere ciò che la visione del mondo di Erodoto condivide con quella soggiacente alla favola esopica:

1. Erodoto sa che la realtà può produrre situazioni specifiche caratterizzabili, nel giudizio umano, da ambiguità, rovesciamento e bivalenza. Né questa coscienza si limita a trasparire nell'aneddotica (qui, negli esempi offerti dall'indagine sui riti funebri di Re Dario, dalla danza di Ippocleide, dall'astuzia di Alcmeone): il tema del rovesciamento assume esplicitamente per Erodoto il valore di una constatazione storica: «infatti ciò che anticamente era grande, è in gran parte divenuto piccolo» (Erodoto sta parlando delle *poleis*); «e ciò che all'epoca mia era grande, era piccolo prima»⁽¹⁹⁾.

2. Erodoto compone le sue «Storie», come noto, per pubbliche audizioni, cioè in una cultura a comunicazione orale; in quest'ambito egli sa che, nella formulazione e trasmissione del proprio pensiero, giudizio o volontà, si può far ricorso all'esempio analogico, costruito col comportamento o con la parola; e che l'uso di tali analogie è particolarmente appropriato per porre in evidenza bivalenza, ambiguità e rovesciamento in determinate situazioni e per convincere così l'interlocutore dell'effettiva presenza di tali elementi nella realtà. La problematicità del reale può essere non solo dimostrata, ma anche addotta a favore delle tesi di chi ricorre all'analogia figurata (così negli aneddoti del disertore egiziano, di Amasis, di Trasibulo, di Ciro che scherzisce e minaccia Ioni ed Eoli con la favola dei pesci ballerini).

3. Quanto sia efficace l'uso analogico della favola esopica, racconto imperniato sulla struttura «ambiguità-rovesciamento-bivalenza» (anch'esso nato nell'ambito di un sistema di comunicazione orale), per metter in piena luce, di fronte ad un uditorio, la problematicità di determinate situazioni, è affermato da Platone ed Aristotele; la struttura è perpetuata, sia pure in forma meno vivida, nella tradizione favolistica successiva.

Erodoto condivide così con «Esopo» la convinzione che numerosi aspetti della realtà non sono né univoci né semplici, ma problematici e complessi, e che questo giudizio sulla loro essenza può essere ribadito con particolare forza in forma di esempio analogico, fittizio o «reale». L'impulso fondamentale è quello di chiarire il reale sotto l'apparenza e, ad un tempo, di riprodurre, attraverso la metafora del breve episodio raffigurato, la struttura della complessità percepita nel fatto. Questa è l'ispirazione originaria delle favole esopiche⁽²⁰⁾; a ricostruire la medesima struttura autentica del reale è volta la ricerca di Erodoto, che, narrando le imprese «grandi e meravigliose» di Elleni e Barbari (I, 1) vuole indicare l'*αἰτία* dei fatti, la complessa, profonda ed effettiva ragion d'essere della realtà storica.

STEFANO JEDRKIEWICZ

NOTE

(1) Così ALY, W. *Volksmärchen, Sage und Novelle bei Herodot und seine Zeitgenossen*, 1969 (1921), Göttingen, in part. alle pp. 152 ss, 238.

(2) ALY, *op. cit.*, 158; cfr. p. 257: «Das Besondere Herodots ist die Verwendung einer novellistischen oder vielleicht sogar als historisch empfundenen Erzählung, um in Bilde zu sagen, was man unmittelbar nicht aussprechen kann oder will». Per le nozioni di «esempio» e di «illustrazione», cfr. PERELMAN, C., *Il dominio retorico* (tr. it.), Torino, 1981, 117 ss.

(3) Cfr. ALY, *op. cit.*, 152-9, 185, 258.

(4) Si può notare che il fatto che, urtando Clistene, determina il «rovesciamento» (metaforico) delle sorti della competizione a sfavore di Ippocleide è proprio il «rovesciamento» fisico del danzatore: a testa in giù e gambe in aria, divaricate.

(5) Questa interpretazione presuppone che, al momento dello scontro tra Ciro e Creso (546-5 a. C.), le *poleis* d'Asia, avendo mantenuto sotto il dominio lidio una relativa autonomia, disponessero di una certa libertà di scelta, di cui avrebbero fatto uso respingendo le proposte di alleanza di Ciro. Cfr. per la posizione degli Ioni sotto Creso, ADORNO, F., in *Storia e Civiltà dei Greci*, vol. I, 2, Milano, 1978, p. 562. Che tale autonomia degli Ioni sul finire del dominio di Creso non implicasse invece libertà di scelta è ritenuto ad esempio da MURRAY, O., *Early Greece*, Fontana Paperbacks, 1980, p.238. In ogni caso, Mileto poté mantenere prima e dopo uno specifico status autonomo.

(6) Questa espressione viene impiegata da KARADAGLI, T., *Fabel und Ainos*, Königstein/Ts, 1981, in part. pp. 72-96, che dilata però a tal punto, esemplificando, il campo di applicazione del concetto, nelle specificazioni che ella gli riconosce, da diminuirne seriamente l'utilità analitica.

(7) Questa è la funzione dell'*αἴτιος* quale appare nelle «Opere e Giorni» di Esiodo (favola dell'usignolo e dello sparviero: vv. 202 ss.) D'altra parte, la figura di «Esopo», quale la conosce fin dal V sec. a. C. la tradizione, rappresenta l'*εὐδρατής* della favola come colui che è capace di prevalere col suo spirito in qualsiasi dibattito, ritorcendo radicalmente gli argomenti del contraddittore: così PERRY, B.E., «Demetrius of Phalerum and the Aesopic Fable», *TAPhA*, 93 (1963), 302.

(8) Theon, *Prog.* 3 (=II 72 Spengel): *μῦθος ἐστὶ λόγος φευδῆς εἰκονίζων ἀλήθειαν*. Cfr. Apton., *Prog.* 1 (=II 21 Spengel).

(9) Arist. *Rhet.* II, 20, 1393 a-b.

(10) *Ibid.*, 1394 a.

(11) Secondo Aristotele, del resto, il vantaggio pratico per l'oratore dell'uso della favola come esempio, rispetto al riferimento ad un caso storico, è che è più facile *inventare* un fatto strutturalmente analogo a quello in esame (reale), che non reperire un altro fatto realmente verificatosi in passato, dal quale inferire la norma di giudizio e condotta valida anche per il presente (*ibid.*).

(12) NØJGAARD, M., *La Fable antique*, I, København, 1964, pp. 459-465.

(13) *Reht.* II, 20, 1393b-1394a.

(14) Si cita la traduzione di M. Valgimigli, in Platone, *Opere*, Bari, 1966.

(15) Cfr. ALY, *loc. cit.*, nonché, dello stesso, la voce «Märchen», in *Real Enz. f. Altertumswiss.*, XIV, 267 ss.

(16) Peraltro con una modifica che ne altera irrimediabilmente il senso complessivo: l'uso iniziale del flauto da parte del pescatore non è più connesso con una metaforica a «libertà d'azione» dei pesci, bensì attribuito all'illusione del pescatore stesso, che crede di poter attirare i pesci con la musica: cfr. le tre versioni riportate da HAUSRATH, A., *Corpus Fabularum Aesopicarum*, I, Lipsiae, 1957, n. 11.

(17) Cfr. LURIA, S., «Der Affe des Archilokos und die Brautwerbung des Hippokleides», *Philologus*, 85 (1930), 1-22.

(18) Sull'aneddoto di Trasibulo, cfr. KARADAGLI, *op. cit.*, 76, con rassegna delle fonti antiche; per l'aneddoto di Talete, cfr. BLUMENBERG, *La caduta del protofilosofo*, Parma, 1983; per il tema del forte sconfitto dalla sua stessa forza, cfr. ad es. WIENERT, W., *Die Typen der Griechisch-römischen Fabel*, Helsinki, 1925, 113-14.

(19) I, 5: τὰ γὰρ τὸ πάλαι μεγάλα ἦν, τι πολλὰ σμικρὰ αὐτῶν γέγονε· τὰ δὲ ἐπ' ἐμεῦ ἦν μεγάλα, πρότερον ἦν σμικρὰ.

Questa è, secondo Erodoto, proprio una delle ragioni che impongono allo storico il dovere di accuratezza ed obiettività (*ibid.*).

(20) Cfr. LA PENNA, A., «Letteratura esopica e letteratura assiro-babilonese», *RFIC*, 92 (1964), 36.