

La fantasia del reale

Esopo e la favola

A cura di Nicola S. Barbieri e Annamaria Contini



DIABASIS

Il castello di Atlante

·29·

Oggi la fiaba, più della favola, ha un posto di primo piano nella letteratura per l'infanzia: ci si potrebbe chiedere, però, se la marginalità della favola non dipenda dal cristallizzarsi di stereotipi che ne occultano il senso. Questo volume, nato da un'iniziativa della Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Modena e Reggio Emilia, propone una lettura della favola in chiave interdisciplinare (dalla pedagogia alla storia dell'arte, dal diritto alla semiologia, dall'estetica alla letteratura per l'infanzia), che ne restituisce un'immagine più complessa: un universo plurale in cui la realtà viene conosciuta in quanto trasformata e ridescritta, indicando nuove possibilità esperienziali per tutti i destinatari. Completano il testo una selezione di quadri di Francesco Fontanesi, aventi come soggetto alcune delle più note favole di Esopo, e una riflessione su attività didattiche svolte con scuole dell'infanzia e primarie, durante le quali la narrazione delle favole si intreccia con l'esplorazione visiva dei quadri.

Collana diretta da
Maria Teresa Giaveri

La fantasia del reale

Esopo e la favola

Il volume è stato pubblicato
con il contributo della Fondazione Manodori
e dell'Università degli Studi
di Modena e Reggio Emilia

A cura di

Nicola S. Barbieri e Annamaria Contini

In copertina

Francesco Fontanesi, *La volpe e l'uva*, tecnica mista, 2005

Progetto grafico e copertina
Bosio Associati, Savignano (CN)

ISBN 978 88 8103 548 9

© 2008 Edizioni Diabasis
via Emilia S. Stefano 54 I-42100 Reggio Emilia Italia
telefono 0039.0522.432727 fax 0039.0522.434047
info@diabasis.it www.diabasis.it



D I A B A S I S

La fantasia del reale Esopo e la favola

7	Introduzione
17	PARTE PRIMA
17	Le favole di Esopo come testo di letteratura per l'infanzia, <i>Nicola S. Barbieri</i>
44	Uomini e lupi: la metafora nella favola esopica, <i>Annamaria Contini</i>
60	I colori del corvo, <i>Stefano Calabrese</i>
74	Esopo in figura, <i>Massimo Mussini</i>
95	Il diritto nelle favole. Contenuti giuridici dell'opera di Esopo, <i>Maria Donata Panforti</i>
111	Esopo al telefono. Favole e modernità in Gianni Rodari, <i>Carla Ida Salviati</i>
120	Punti di vista pedagogici sulla favola, <i>Roberta Cardarello e Susanna Del Carlo</i>
139	PARTE SECONDA
139	<i>I mondi di Esopo</i>
142	Francesco Fontanesi. Nota biografica
143	Tra testo e immagine: i quadri di Francesco Fontanesi e le favole di Esopo
169	Raccontare le favole, <i>Chiara Bertolini e Susanna Del Carlo</i>
199	Gli autori
203	Indice dei nomi

Le favole di Esopo come testo di letteratura per l'infanzia

Nicola S. Barbieri

1. Introduzione

Tradizionalmente, Omero ed Esopo¹ sono accomunati come mitici padri della letteratura occidentale:

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'altra un sasso attentamente lavorato da un anonimo contadino, e piantato nel suolo accanto ad una tana di lepri, tra rovi e ulivi².

Essi condividono anche una fortuna sghemba: i loro testi formano le giovani generazioni greche, pur non essendo in prima istanza destinati a bambini e ragazzi. Se l'epica è nata infatti per dilettare i nobili guerrieri, la favola è per le classi sociali medio-basse, che guardano la vita in modo meno eroico delle classi elevate, ma non per questo meno "vero".

Già prima di Esopo, peraltro, spunti favolistici si trovano in Esiodo e nei poeti lirici quali Archiloco e Simonide di Amolfo, per cui si conviene che Esopo sia stato piuttosto colui che fissò la favola in forma allegorica e con intenti morali come genere letterario, che ebbe poi straordinaria diffusione nei tempi successivi, in diverse aree geografico-culturali. Se le favole non furono scritte materialmente da Esopo, già ai tempi di Aristofane e di Socrate erano tramandate a voce, in varie fasi del processo educativo³: la tradizione ci ha consegnato un *corpus* di circa 500 favole, collazionate in età bizantina, che ci sono state tramandate in un centinaio di manoscritti.

A questo punto, possiamo avviare un breve cammino nella storia e nella letteratura occidentale, e vedere come la favola è diventata a un certo punto letteratura per l'infanzia.

2. La favola come genere letterario

2.1. La favola come genere letterario per gli adulti delle classi popolari

Giunte fino a noi tramite una tradizione "alta", le favole sono certamente un prodotto letterario, ma riflettono modalità tipiche della narrazione popolare, sia in Grecia sia a Roma⁴.

Tra gli indizi a favore della loro diffusione presso le classi sociali meno istruite, c'è la presenza di molti riferimenti ai motivi esopici in uno dei generi letterari più apprezzati dal popolo nel mondo greco e latino, la commedia. Né in Aristofane né in Plauto è mai sviluppato un tema favolistico, ma proprio i rapidi tocchi destinati a diventare "proverbio" segnalano che tali motivi erano ben noti ai destinatari: bastava un ammiccamento per far comprendere la cosa, e di lì muovere al riso.

I sentimenti suscitati dalle favole esopiche derivano dalla contemplazione di un mondo che non spiega le sofferenze inflitte, come nel caso del platano accusato di essere sterile proprio mentre fa ombra ai due viandanti che lo disprezzano: è un mondo dominato dal caso che beffa gli uomini, come il vecchio timoroso a cui muore il figlio a causa di un leone dipinto o, ancora, è un mondo che nega il riscatto del debole, annichilito dall'arbitrio del forte, come accade nella favola del lupo e dell'agnello, magistralmente illustrata anche da Francesco Fontanesi.

Le descrizioni "favolistiche" di questo mondo, tutt'altro che "favolose", non hanno certo bisogno di una conclusione didattica come la "morale della favola" che, come sappiamo, non era contenuta nei testi originari, ma è stata aggiunta in età ellenistica dai curatori delle raccolte dei testi attribuiti ad Esopo.

2.2. La favola come breve narrazione dalla morale implicita

Facendo un paragone con un genere letterario analogo, si nota che anche la parabola evangelica non ha una morale esplicita: l'unica eccezione sembra riguardare quella del seminatore⁵. La spiegazione della parabola è solo per i discepoli: il popolo non ha bisogno di analitiche corrispondenze tra "il contadino

che semina" e "colui che annuncia la parola di Dio", o tra "i semi caduti nel buon terreno" e "quelli che ascoltano la parola", perché il messaggio può essere compreso senza mediazioni.

Tornando alla favola, è un genere letterario alla base della letteratura occidentale e, come l'epica e la fiaba, è una forma espressiva originaria del raccontare, affascinante perché porta con sé un'intrigante ambivalenza.

2.3. La favola come genere letterario ambivalente

Da un lato, infatti, la favola, generata dai pensieri di chi osserva la piramide sociale dal basso, è un'espressione dei ceti più deboli socialmente, che si ribellano ad un ordine percepito come ingiusto.

È da notare come anche nella tradizione del mondo semitico compaiano brevi racconti, in cui sono protagonisti gli animali o le piante, che fanno leva sul tema del "contrasto" tra certi eventi della realtà. Così si legge nell'introduzione ad un'edizione di Esopo:

Anche nella *Bibbia* compaiono esempi moraleggianti che ricordano la favola: nel libro dei *Giudici* (IX, vv. 8-15) è ricordata la vicenda degli Alberi che eleggono loro sovrano il Roveto; e questo, avido di potere, si serve del Fuoco per distruggere gli Alberi, presunti insidiatori del suo potere. L'allusione è evidente: il Roveto è assunto a simbolo dell'infido strapotere dello Stato assolutista e la favola rientra nella feconda tradizione dell'apologo politico⁶.

Se però si contestualizza la favola evocata⁷, si coglie che il passo è in realtà il disperato grido di un oppresso contro un oppressore, del giovane Iotam, figlio di Gedeone, contro Abimelech, che prima uccide i sessantanove figli di Gedeone e poi tenta un'alleanza perversa con i suoi parenti proprietari delle terre di Sichem. È proprio a questi ultimi che, dall'alto del monte Garizim, Iotam grida:

Ascoltatemi, proprietari di Sichem,

e Dio ascolterà voi.

Un giorno gli alberi decisero di scegliere un re.

Andarono dall'ulivo e gli chiesero: «Vuoi essere il nostro re?»

Ma l'ulivo rispose: «Dovrei smettere di produrre l'olio con il quale si onorano gli dei e gli uomini, per fare il re degli alberi?».

Gli alberi si rivolsero al fico. Gli chiesero: «Vuoi essere il nostro re?»

Ma il fico rispose:

«Dovrei smettere di dare i miei frutti dolci e gustosi per fare il re degli alberi?».

Gli alberi dissero allora alla vite: «Dai! Sii tu il nostro re!».

Ma la vite rispose: «Dovrei smettere di produrre il vino, che dà gioia agli dei e agli uomini, per fare il re degli alberi?».

Infine gli alberi tutti insieme dissero ad un cespuglio di spine: «Coraggio! Sii tu il nostro re!».

Il cespuglio rispose: «Se davvero volete farmi re, venite, riparatevi alla mia ombra!».

Ma se non siete sinceri, dal mio cespuglio uscirà un fuoco Che brucerà anche i maestosi cedri del Libano!»⁸.

Nell'apologo, imparentato alla favola esopica delle rane che chiedono a Zeus un re, non c'è un'allusione al potere dello Stato, quanto la disperazione di un individuo che vede l'impossibilità di restaurare la giustizia e si allontana da tutto, non prima di avere denunciato sia l'avventatezza dei proprietari, allegorizzati negli alberi, sia la rapacità di Abimelech, il cespuglio di spine. Non è l'elogio di una *mediocritas* equidistante dalle passioni, ma la ribellione ad un ordine arbitrario, analoga allo sberleffo della pecora che si rifiuta di dare da bere al lupo malmenato dai cani?

Dall'altro lato, però, le favole di Esopo e di Fedro, nella loro fissità di caratteri, costituiscono un sistematico ammaestramento del destinatario ad una morale di rassegnazione: la fedeltà all'amicizia, il rispetto del lavoro, l'accettazione del destino, la franchezza nei rapporti e la moderazione si riducono ad un complesso utilitaristico di norme spicciole, senza critiche esplicite al "potere".

Proprio questa accettazione dell'esistente ebbe fortuna nel mondo greco e latino, in quanto strumento efficace di conservazione sociale: la plasmabilità funzionale del genere fece sì che la favola diventasse poi un genere letterario per l'infanzia.

3. La favola come genere letterario per l'infanzia⁹

3.1. Introduzione

Colta la sua potenzialità formativa, la favola già nel mondo greco e romano diventa un genere letterario per l'infanzia, veicolo privilegiato di una morale che funge da ideologia dominante, e i principali ambiti in cui fu utilizzata furono quattro: l'educazione della prima infanzia, la formazione di base degli adulti, la formazione di base dei retori e degli oratori, la propedeutica allo studio della cultura classica.

3.2. L'educazione della prima infanzia

Il curriculum educativo greco-romano della prima infanzia prevede la familiarità con le favole di Esopo, come è attestato ad esempio dalle testimonianze di Platone e Quintiliano.

Nel *Fedone* platonico, troviamo Fedone che narra a Ececrate gli ultimi momenti della vita di Socrate: nel testo ci sono due accenni assai significativi ad Esopo e alle sue favole. Uno lo serbiamo per la conclusione di questo intervento, mentre dell'altro parliamo subito¹⁰.

Cebete chiede a Socrate la ragione per la quale, in quei momenti drammatici, si è messo a mettere in versi le favole di Esopo, visto che non l'ha mai fatto prima. Socrate risponde spiegando che ha avuto un sogno, nel quale era esortato a comporre versi. Dato che la festa di Apollo ha dilazionato l'esecuzione della sentenza, Socrate afferma:

E così, prima di tutto, feci un inno al dio di cui era allora la festa; e dopo l'inno al dio, pensando che il poeta, se vuol esser poeta, ha da comporre favole e non ragionamenti, e io non ero favoleggiatore, ecco perché quelle favole che avevo più alla mano e che sapevo a memoria, quelle di Esopo, mi misi a poetare di codeste, le prime che mi vennero in mente¹¹.

La motivazione data da Socrate si richiama esplicitamente alla sua infanzia: le favole di Esopo, a distanza di anni, erano ancora sapute a memoria, perché ascoltate e ripetute fino al punto da conservarle nella memoria per tutta la vita.

Passando ad un esempio latino, Quintiliano¹² illustra la necessità di esercitare i futuri retori mediante la manipolazione delle favole esopiche, e dice:

Igitur Aesopi fabellae, quae fabulis nutricularum proxime succedunt, narrare sermonem puro et nihil se supra modum extol-
lente, deinde eandem gracilitatem stilo exigere condiscant [...]¹³.

I bambini, dunque, che hanno certamente ascoltato alcune favole, raccontate in ambito familiare, dalle madri o dalle nutrici, ora accedono al livello superiore di leggerle e scriverle da soli. Nel curriculum del *puer* romano, le favole si studiano fin dai primi anni, come è dimostrato dal fatto che, una volta avuto accesso alla scuola di grammatica, si propone loro sempre, come primo esercizio preliminare della retorica, di comporre qualcosa che sia in rapporto con le favole¹⁴.

3.2. La formazione di base degli adulti

Quintiliano individua altri destinatari della *fabula*, discutendone la fortuna presso i Romani, e qualificandola come strumento principale per un curriculum rieducativo dell'adulto illetterato:

Illae quoque fabellae quae, etiam si originem non ab Aesopo acceperunt (nam videtur earum primus auctor Hesiodus), nomine tamen Aesopi maxime celebrantur, ducere animos solent praecipue rusticorum et imperitorum, qui et simplicius quae ficta sunt audiunt, et capiti voluptate facile iis quibus delectantur consentiunt: si quidem et Menenius Agrippa plebem cum patribus in gratiam traditur reduxisse nota illa de membris humanis adversus ventrem discordantibus fabula, et Horatius ne in poemate quidem humilem generis huius usum putavit in illis versibus: "quod dixit vulpes aegroto cauta leoni"¹⁵.

Nel maestro di scuola agisce la suggestione della tradizione avversa alla favola esopica¹⁶, evidente nella mancata attribuzione a Esopo dell'invenzione del genere, nell'assenza di riferimenti al latino Fedro e nel cenno sprezzante agli *animos... rusticorum et imperitorum* che ne trarrebbero giovamento. Tuttavia, questo giudizio negativo non impedisce che la favola diventi strumento formativo, se incanalata verso obiettivi di grado più elevato.

3.3. La formazione di base dei retori e degli oratori

Il curriculum formativo del retore e dell'oratore prevede che i giovani, nella scuola di retorica¹⁷, si cimentino con le favole esopiche nei *progymnasmata*, esercizi propedeutici alla composizione¹⁸.

Questa scelta è motivata sia dalla loro struttura piana e dalla semplicità dello stile, che facilita l'intelligibilità dei testi, sia anche dalla funzione di sviluppo morale dei giovani scolari. I maestri di retorica greci programmano un ciclo completo di esercizi: quando ogni aspetto è esplorato, si ottengono una decina di tipi ideali¹⁹, ordinati in una progressione logica, cronologica e psicologica, dal semplice al complesso, per arrivare alle orazioni complete, le *hypotheses* dei Greci e le *suasoriae* o *controversiae* dei Romani, che rappresentano l'obiettivo finale.

Il giovane apprende quindi il *labor* della scrittura prima ricopiando favole e, ad un livello superiore, componendole oralmente e fissandole per iscritto: tutte le fonti a disposizione ci dicono che la consegna prevede l'utilizzo di uno stile "naturale", improntato alla semplicità espressiva, essendo il periodo ricco di subordinate «del tutto alieno alla favola»²⁰.

In particolare, l'attenzione del giovane si focalizza sul linguaggio: dal punto di vista comunicativo, animali così diversi non parleranno tutti allo stesso modo, e dunque l'aspirante scrittore inserisce nel testo brevi discorsi, "frammenti di un discorso animale" che costituiscono il primo passo verso l'oratoria deliberativa; al punto di vista descrittivo, si amplia ogni elemento della descrizione originale con una serie di dettagli. Questo lavoro linguistico sviluppa nei giovani la facoltà dell'immaginazione e, nello stesso tempo, le capacità espressive.

Per i più essenza di una favola è comunque la "morale", all'inizio del testo (*promythion*) o più spesso alla fine (*epimythion*): i maestri di retorica non possono pertanto sorvolare su questo punto, e trarre un insegnamento morale dalla narrazione favolistica diventa occasione didattica.

Si tratta di un livello formativo avanzato, nel quale le esercitazioni puntano alla "realtà" della quale si occuperà il futuro oratore. A ciascun alunno viene assegnata una favola, da

collegare a qualche avvenimento storico, oppure il maestro racconta un fatto storico e chiede agli alunni di collegare una favola al caso narrato, o di inventarne una che lo trasfiguri letterariamente²¹. Nella fase aurorale della formazione del lettore, dunque, la favola costituisce un esercizio cruciale: la piacevolezza dell'argomento funge da motivazione allo studio, la semplicità del genere diventa strumento efficace e graduale di acquisizione della tecnica, la plasmabilità della materia permette di comporre e di sviluppare uno stile personale senza i limiti di un'eccessiva fedeltà a un modello preconstituito, la finalità del racconto favolistico espone ad una frequentazione precoce con i temi etici. Passando dal contesto greco a quello latino, anche Quintiliano riconosce il valore della favola, la cui *vis* comunicativa sta proprio nel suo essere *humile*, fruibile da un pubblico più vasto di coloro che avevano accesso alla cultura "alta". In un passo dell'*Institutio*, alle favole di Esopo si affida un ruolo insostituibile, sia didattico sia pedagogico, per le esercitazioni pratiche di stile:

[...] versus primo solvere, mox mutatis verbis interpretari, tum paraphrasi audacius vertere, quae et brevare quaedam et exornare salvo modo poetae sensu permittitur. Quod opus, etiam consummatis professoribus difficile, qui comode tractaverit cuiusque discendo sufficere²².

In questa affermazione Quintiliano sintetizza le "spie" necessarie per individuare la tecnica rielaborativa operata a fini didattici sulla *gracilitas* strutturale della favola: la parafrasi dei versi senari del testo favolistico, la modificazione delle parole per intenderne meglio il significato, infine il lavoro di lima, obbedendo ai canoni dell'*abbreviatio* o utilizzando le regole dell'*amplificatio*. L'effetto finale consiste nel transito dal letterario al formativo, mettendo gli alunni in condizione di affrontare testi più complessi.

3.4. La propedeutica allo studio della cultura classica

La favola, infine, costituisce l'avvio allo studio e alla traduzione dei classici del greco e del latino, quando queste sono ormai divenute lingue "morte".

Alla metà del Settecento la lettura ad alta voce, la parafrasi, il riassunto e la rielaborazione scritta di semplici testi classici, e precipuamente di favole, sono modalità tipiche di apprendimento delle scuole di molte nazioni europee, frequentate da giovani che studiano le prime nozioni di latino e greco, o di francese, lingua colta presso alcuni contesti culturali.

Non è un caso che, proprio a partire dalle riflessioni di carattere teorico sulla congruità pedagogica di queste pratiche, in piena età dei Lumi, nasca un tipo di testo scolastico ad avere un'immensa fortuna: l'antologia o florilegio, raccolta di brani sui quali esercitarsi nello scrivere o apprendere l'arte del comportarsi. Ad esempio, il letterato tedesco Johann August Ernesti compila due volumi per le scuole del Regno di Prussia, uno più semplice, destinato alle classi elementari, e l'altro più articolato, destinato alle classi del *Gymnasium*: egli opera un'accurata selezione di materiali, includendovi non solo scrittori tedeschi come Lessing, ma recuperando anche scrittori "stranieri", antichi come Esopo e moderni come La Fontaine.

Questa tradizione, che arriva fino ai nostri giorni, contribuisce anch'essa al riconoscimento dell'autonomia dell'età infantile, che le ricerche storico-educative e storico-pedagogiche collocano proprio alla fine del Settecento, e che passa anche attraverso la confezione di testi ad essa specificamente dedicati: la letteratura per l'infanzia.

4. Il dibattito sull'utilità dell'educare attraverso le favole

4.1. La favola come strumento educativo

Dall'antichità greco-latina fino all'età moderna, alla favola è stata sempre attribuita una peculiare attitudine educativa, al punto che sovente essa finiva per costituire una parte consistente della testualità scolastica di riferimento²³.

La favola rappresenta un duttile strumento per apprendere al tempo stesso i "fondamentali" della cultura, il leggere e lo scrivere, e le prime regole del comportamento che si conviene, che non a caso si chiama anch'esso "disciplina".

La favola esopica, già appesantita dalla morale aggiunta,

perde ulteriormente levità nella pratica scolastica, e si fa, priva com'è di soluzioni alternative, manifestazione di pensiero convergente. Per diversi secoli, testi e contesti della formazione infantile erano affollati di favole esopiche, sia nella più sobria versione originale, sia in quella più sottilmente pessimistica di Fedro o in quella più elegante e raffinata di La Fontaine²⁴.

4.2. *La polemica contro la favola di Jean-Jacques Rousseau*

Voce fuori dal coro inneggiante al massiccio utilizzo didattico della favola non poteva essere che Jean-Jacques Rousseau, che nel secondo libro dell'*Emilio*²⁵ ritiene che obiettivo primario dell'educazione del bambino sia la fortificazione del corpo e il corretto uso dei cinque sensi. Egli si oppone a qualsiasi forma di istruzione precoce, sia che riguardi l'apprendimento disciplinare, quali ad esempio le lingue o la storia, sia che utilizzi strumenti inadeguati al grado di maturazione del soggetto, come ad esempio le favole come veicolo di insegnamenti morali. Sotto il rullo della critica rousseauiana finisce dunque anche La Fontaine, la cui versione della favola *Il corvo e la volpe* viene demolita parola per parola:

Emilio non imparerà mai nulla a memoria, neppure le favole, neppure quelle del La Fontaine, per quanto semplici e incantevoli possano essere, perché le parole delle favole non sono le favole, come le parole della storia non sono la storia. Si può mai esser ciechi a tal punto da chiamar le favole la morale dei fanciulli, senza pensare che l'apologo, diletlandoli, li trae in inganno, che essi, affascinati dalla finzione, si lasciano sfuggire la verità e che ogni espediente usato per rendere piacevole l'insegnamento impedisce loro di trarne profitto? Le favole possono istruire gli uomini, ma ai fanciulli occorre dire la nuda verità: se solo la si copre d'un velo, non si danno più la pena di sollevarlo²⁶.

È significativo che Rousseau qualifichi la favola come genere letterario per gli adulti, quale era in origine con Esopo, appunto. Ma la sua critica riguarda piuttosto l'inadeguatezza del metodo per raggiungere lo scopo: non si educa alla realtà attraverso la finzione. La durezza dei toni usati pare però indirizzata non tanto alla favola nella sua versione originaria, quanto piuttosto alla sua fruizione barocca:

Si fanno imparare le favole del La Fontaine a tutti i fanciulli e non ve n'è uno solo che le capisca. Se poi le capissero, sarebbe ancora peggio, poiché presentano una morale così confusa, così sproporzionata alla loro età, che li condurrebbe piuttosto al vizio che alla virtù²⁷.

L'obiettivo polemico di Rousseau sono dunque le favole di La Fontaine, ricercate dal punto di vista stilistico ma lontane dalla laconicità dello schiavo frigio, pensate per un pubblico adulto colto e non per un bambino ancora incapace di sviluppare un ragionamento morale autonomo, tendenti equivocamente all'allegoria con tutta l'artificiosità che questa comporta. La polemica è certamente forzata, ma pone l'accento sull'opportunità dell'uso mimetico della favola per fornire ai bambini una morale preconfezionata²⁸.

4.3. *La rivalutazione "filosofica" della favola di Gotthold Ephraim Lessing*

Più solida appare la posizione di Gotthold Ephraim Lessing, esponente di spicco dell'Illuminismo tedesco, ma anche scrittore di favole e teorico del loro utilizzo educativo. Nell'autunno del 1759, Lessing pubblica tre libri di favole, tutte da lui composte *ex novo*, in prosa e non in versi, marcando una precisa scelta di genere che lo distingue da La Fontaine. A tale scopo, Lessing compone anche cinque trattati, nei quali esplicita chiaramente la volontà di distaccarsi da quel modello, lezioso e pedagogicamente inadeguato, per ritornare ad Esopo, alla cui prosa essenziale egli riconosce la capacità di reperire schegge di verità. Il valore della favola non consiste nella "grazia del verso", ma nella sua espressione asciutta, che rende con vigore l'aspetto della vita preso in esame. È un valore squisitamente filosofico: Lessing lo metaforizza nella favola di un arco che, da efficace arma da tiro, viene intarsiato per bellezza e, così snaturato, si spezza.

Nel saggio intitolato *Della particolare utilità delle favole nelle scuole*, si cerca una soluzione al problema dell'impiego didattico della favola, genere ritenuto in grado di esercitare la mente in modo significativo, e non mero strumento di me-

morizzazione. Per questo motivo, egli è contro l'uso riduttivo della favola:

Tralascio la questione dell'utilità morale delle favole, che riguarda la filosofia pratica generale, non potendo aggiungere nulla a quanto affermato da Wolff. Non mi occupo nemmeno dell'uso più limitato proposto dai retori antichi in esercizi propedeutici con cui imponevano agli allievi di modificare una favola, declinandola nei vari casi grammaticali, ampliandola o riassumendola ecc., procedimento oltremodo nocivo e bene adatto a qualsiasi storiella, anche senza dovere abusare della favola, che può essere raccontata bene in un solo modo²⁹.

A Lessing, difensore della ragione umana che rende conto degli eventi al fine di produrre sapere, interessa ben altro:

In questa sede, senza particolari approfondimenti, vorrei menzionare la funzionalità per così dire euristica. Perché nell'ambito delle scienze e delle arti esiste un'evidente penuria di ingegni che sappiano pensare in maniera autonoma e indipendente? La miglior risposta a questa domanda è un'altra domanda: perché non veniamo istruiti meglio? Dio ci dona l'anima, ma l'ingegno deve essere frutto dell'educazione³⁰.

La favola è dunque uno strumento cognitivo male utilizzato in sede educativa:

Se le facoltà cognitive e intuitive di un fanciullo vengono formate e potenziate con costanza e sistematicità, insegnandogli a confrontare immediatamente ogni quotidiana acquisizione con il suo piccolo bagaglio di sapere, a verificare se da ciò può derivare una scoperta autonoma, e offrendogli una visione panoramica di tutte le scienze entro cui muovere dal particolare all'universale con la stessa facilità con cui ha appreso il percorso opposto, ebbene questo fanciullo diventerà un vero ingegno, ammesso che in questo mondo si possa diventare qualcosa³¹.

Ed ecco infine la proposta didattica razionalmente giustificata:

Ora, tra gli esercizi da eseguire per realizzare questo piano generale, l'invenzione di favole esopiche risulterebbe assai adeguata all'età di uno studente che non deve certo diventare poeta, ma acquisire necessariamente la massima familiarità con

quello strumento che ha permesso l'invenzione delle favole, cioè il principio della riduzione [...]»³².

Il "principio di riduzione" di cui si parla è la riconduzione della molteplicità fenomenica ad un *unicum*, e questo, secondo Lessing, può essere acquisito sia per esperienza diretta, sia con lo studio di adeguati modelli, come la favola, che diventa un esempio weberiano *ante litteram* di agire razionale rispetto allo scopo.

Compito del docente è pertanto quello di stimolare il ragionamento induttivo, e non di tramandare pedissequamente la classicità. La favola, breve e semplice, si presta bene ad opere di manipolazione testuale: il testo si allunga mediante aggiunta di dettagli, o modifica delle circostanze; oppure la morale viene celata, per ragionare su una possibile conclusione, o svelata per essere poi messa in discussione; infine, si passa alla fase dell'invenzione personale, che richiede l'uso della ragione.

Sulla scorta della riflessione lessinghiana, nella generazione successiva della cultura tedesca prende corpo l'idea che la *Bildung* sia lo strumento privilegiato della rivelazione della totalità al singolo individuo. Johann Gottfried Herder, ad esempio, partendo anch'egli dalla natura sempre individuale e necessariamente sensoriale del conoscere, apprezzava il fabulare esopico originario perché, con il suo esprimere in pochi tratti l'unità del particolare con l'universale, si avvicinava alla poesia, evitando i passaggi artificiosi della ragione analitica.

4.4. Conclusioni

La riflessione di Lessing può dirci molto anche oggi: Egli evidenzia le potenzialità del genere letterario della favola, senza celarne le contraddizioni e i limiti: tra questi, il contrasto non sanato tra libero arbitrio della volontà e "servo arbitrio" quasi determinato dalla caratterizzazione fisiognomica; la pretesa di cogliere l'universalità mediante una narrazione focalizzata sulla singolarità; il punto di partenza realistico e la deriva allegorica. A lui va quindi il merito di avere riscoperto la potenzialità maiutetica della favola e del suo ruolo di ca-

talizzatore, anche se ad un livello ancora intuitivo, della capacità umana di giudizio morale.

Con Lessing, infine, è modernamente operata una distinzione importante, anche per le sue derive pedagogiche, tra la favola, come espressione di una razionalità, e la fiaba, come manifestazione della fantasia e della ricerca della meraviglia.

5. La matrice della favola nella produzione letteraria dell'Ottocento

5.1. Introduzione: favola e fiaba

Il confine stabilito da Lessing era peraltro destinato ad essere ben presto rimesso in discussione, proprio a partire dalla sua raccolta di favole qualificata come "esopica". La critica dell'Ottocento, assimilando generi e temi, ha sovrapposto favola e fiaba, generando quella confusione terminologica che sopravvive ancora oggi, almeno nella lingua italiana ordinaria, dove ci si imbatte continuamente in un uso promiscuo dei due termini: "le favole di Andersen", "le fiabe di Fedro", l'omonimia tra "fiabesco" e "favoloso".

Inoltre, nonostante il successo della fisiognomica, capace di mantenere viva la tradizione zoomorfica della contiguità "pre-aristotelica" tra uomo e animale³³, si consolidava invece anche nelle ricerche sulla natura l'atteggiamento della scienza moderna, per cui il mondo animale diventa oggetto di indagine e cessa di essere dicibile nel breve scambio di battute di una favola. Così, proprio a partire dai primi decenni del XIX secolo, la favola perde ulteriormente la sua capacità di esprimere elementi razionali universalmente riconosciuti, e da un lato viene relegata al livello inferiore di racconto per l'infanzia, dall'altro perde anche il confronto con il "meraviglioso" veicolato dalla fiaba. Sul rapporto dialettico e sui transiti tra fiaba e favola nell'Ottocento, prendiamo adesso in esame tre casi: il filosofo Søren Kierkegaard, il padre della fiaba d'autore Hans Christian Andersen, il maestro del racconto breve Rudyard Kipling.

5.2. Fiaba, favola e filosofia in Søren Kierkegaard

Una recente biografia ha messo in luce i legami tra Hans Christian Andersen e il filosofo Søren Kierkegaard, con cui il narratore di Odense ebbe un rapporto piuttosto conflittuale. Nella seconda metà degli anni Trenta dell'Ottocento,

nello stesso periodo in cui Andersen si trovava nelle circostanze di affermarsi come scrittore di fiabe, il giovane Kierkegaard stava tentando di liberarsi proprio da quel genere letterario, la cui influenza sui suoi studi filosofici stava diventando un po' troppo potente. Tuttavia, il suo interesse per le fiabe, e la gioia che gli diedero, corre come un filo rosso sia lungo la sua vita sia attraverso le sue opere. Questo venne alla luce nell'aprile 1856, dopo la morte di Kierkegaard, quando la sua vasta collezione di libri venne messa all'asta, e il catalogo rivelò quasi un centinaio di volumi relativi a questa forma di letteratura popolare. Questi comprendevano leggende greco-romane e racconti dalla Romania, dall'Olanda, dall'Ungheria, dall'Irlanda e dalla Germania. C'era una copia delle *Mille e una notte*, libri dei fratelli Grimm e di Esopo, ballate popolari danesi e molti testi su figure fiabesche e leggendarie come don Giovanni, Faust, Assuero e Till Eulenspiegel, un misterioso viaggiatore e cantastorie del XIV secolo che fu immortalato in un libro tedesco di racconti popolari pieno di storie e di aneddoti. La vasta collezione kierkegaardiana di libri di fiabe non era qualcosa che aveva ereditato, ma piuttosto erano lavori che aveva acquistato negli anni Trenta e Quaranta³⁴.

Che cosa poteva trovare di così interessante per i suoi lavori filosofici il misantropo Kierkegaard nelle favole di Esopo? Probabilmente proprio uno dei cardini della sua proposta filosofica: la vita non è un castello hegeliano di concetti, dialetticamente concatenati uno all'altro, promananti dallo Spirito e ad esso destinati a ritornare, ma un casuale susseguirsi di attimi, in alcuni dei quali noi facciamo le scelte fondamentali per la nostra esistenza, autentica o in autentica che sia. Non a caso, nelle favole di Esopo gli asini troppo calcolatori annegano sotto un carico di spugne imbevute d'acqua, le aquile vengono trafitte da frecce ornate con le loro stesse penne, i vanesi topi condottieri dei loro simili contro i gatti si ornano di corna e questa, dopo la disfatta, impediscono lo-

ro di ritirarsi nelle tane e li lasciano alla mercé dei nemici.

Le favole di Esopo offrono proprio un turbinio di fuggivevoli situazioni in cui bene e male sono alternativamente presenti, senza che sia possibile intravedere uno sviluppo ontologicamente orientato al meglio.

5.3. *Le favole nascoste di Hans Christian Andersen*

Una commistione non detta e mai adeguatamente tematizzata tra fiaba e favola è presente certamente anche nello stesso Hans Christian Andersen, alle cui "fiabe" però egli diede nomi diversi³⁵. Se poi vediamo gli scritti più tipicamente anderseniani, che hanno come protagonisti gli oggetti inanimati (dall'ago da rammando al soldatino di stagno, dalle statuine di porcellana alla trottola a forma di picchio), ci accorgiamo che, più che fiabe brevi, essi sono favole amplificate, per almeno due motivi. Il primo è che essi non hanno la tenuta narrativa delle fiabe tradizionali, come *I cigni selvatici* o *La regina delle nevi*: l'intreccio è semplice, i personaggi abbozzati, le situazioni puntuali. Il "viaggio" del tenace soldatino di stagno parte e ritorna nello stesso ambiente, le peripezie dell'ago da rammando non durano che qualche decina di... righe, la fuga delle statuine sul tetto si esaurisce in pochi minuti: sono storie efficaci, più che la durata della vicenda, per l'immediatezza di un'istananea, come accade in tutti i luoghi di Esopo. Il secondo motivo è che alcuni di questi scritti sono composti per rimandare ad una situazione del tutto diversa (un amore problematico, il tempo che cancella la possibilità di riconoscersi, i guasti del pettegolezzo, proprio come nella favola. Il brevissimo racconto *È proprio vero!*, con la sua catena di equivoci, può essere concepita come una favola con la morale implicita: la chiacchiera genere incomprensione. Il tutto prende il via da una gallina che, nel ripulirsi col becco, perde una piccola piuma bianca:

«Eccola andata!» fece la gallina. «Più mi becco, e più bella divento!» e lo disse per scherzo, perché era sempre stata di buon umore e le piaceva scherzare, sebbene fosse, come ho detto, una gallina per bene e veramente rispettabile. Poi si addormentò³⁶.

Il suo discorso, frainteso da altre due galline che lo interpretano in senso letterale, si modifica in ulteriormente passaggi fino a che ritorna al pollaio nella quale la frase era stata detta:

Cinque galline – si diceva – s'erano tutte spennate, al fine di vedere quale di loro si fosse ridotta più magra e consunta dal grande amore per il gallo: poi avevano litigato tra loro, e s'erano beccate a sangue, ed erano cadute a terra, a grande vergogna e sventura delle loro povere famiglie, a grande danno del proprietario.

La gallina bianca, che aveva perduta una piccola penna dal petto, non riconobbe, naturalmente la propria storia; e dato che era, come abbiamo detto, una gallina molto rispettabile, ne fu indignata:

Per me, le giudico spregevoli! – disse – Ma, purtroppo, di quel genere lì ce n'è molte più che non si creda. Non bisognerebbe che una storia simile passasse sotto silenzio. Per conto mio, farò tutto quanto posso perché sia stampata sui giornali, e diffusa per tutto il paese. Tanto le galline, quanto le loro famiglie, non avranno se non quello che si meritano.

La storia, infatti, fu stampata e pubblicata sui giornali: e che una piccola penna possa gonfiarsi, allungarsi, mettere le frange, fino a diventare cinque galline... questo, ve lo assicuro, è proprio vero³⁷! Questo testo ha oltre tutto un illustre precedente proprio in un testo di La Fontaine, *La donna e il segreto*³⁸, costruito molto più "favolisticamente" perché dotato di morale sia implicita, che si coglie benissimo a partire dal titolo e nello snodarsi della storia³⁹, sia esplicita, stavolta nella strofa iniziale:

È difficile a chi porta le gonne
il custodire un gran segreto in petto;
quantunque sotto un simile rispetto,
ci siano uomini peggio delle donne⁴⁰.

La strofa finale, infatti, è dedicata all'epilogo scherzoso della storia:

Il segreto era quello del magnano:
tutti parlavan dell'avvenimento,
e l'ovo crebbe sì di mano in mano,
che in capo al dì n'avea fatti cento⁴¹.

Nella storia anderseniana, l'accento è messo però non tanto sul personaggio che dà l'avvio a tutta la vicenda, quanto sulla vicenda stessa, essendo Andersen interessato a far riflettere sugli effetti comici della distorsione della realtà causata dalla chiacchiera.

Un altro testo anderseniano, che risale al 1871, *Chiedi alla Mamma erbivendola!*, testimonia uno scivolamento dalla briglia sciolta della fantasia fiabesca alla ricerca del bozzetto tipica della favola:

Vi era un Signor Carota in età avanzata,
tanto tuberoso, grosso e pesante;
era di un'audacia molto arrischiata,
e voleva sposare una giovane principiante,
una giovane carota di taglio e corpo deliziosi,
di radice e di sangue assolutamente preziosi.
E il matrimonio venne allora celebrato.
L'osteria fu stimata e il suo pregio apprezzato,
non una sola lira venne a costare;
bevvero rugiada, leccarono raggi di luna,
mangiarono dei fiori il polline che, per loro fortuna,
dai campi e dai prati il vento fece arrivare [...]⁴².

Il fidanzamento si ufficializza e si organizzano le nozze:

[...] Un cavolo rosso fu in chiesa il loro pastore,
le rape bianche le loro damigelle di compagnia;
i cetrioli e gli asparagi sedettero come ospiti d'onore,
le patate formarono un coro che cantò in sintonia.
Ballarono i piccoli e i grandi senza poterli distinguere:
c'è sempre Mamma Erbivendola a cui puoi chiedere!
Il Signor Carota, senza calze né scarpe, si mise a saltare,
ahimè!, gli si crepò la spina dorsale,
e poi morì, non poté più prosperare.
La giovane carota non poté che esultare:
la fortuna è tanto strana per un mortale.
Ora ella è vedova, felice e sicura,
ora potrà vivere così come avrà premura:
vergine, potrà nuotare nella zuppa di verdura,
giovane e felice in gran misura.
Se non mi vuoi credere,
c'è sempre Mamma Erbivendola a cui puoi chiedere⁴³!

Qui i protagonisti sono vegetali, e non animali, e, nonostante una tipica tendenza surrealistica, sembra intravedersi una morale implicita, riguardante i matrimoni tra uomini troppo anziani e donne troppo giovani, che è immediatamente percepibile come tale, specialmente nel suo epilogo tragico, da un pubblico adulto, mentre i bambini si accontenteranno degli aspetti comici del racconto, con l'ambientazione in un orto della cerimonia nuziale.

5.4. I Libri della Giungla e le Storie proprio così di Rudyard Kipling

Anche in Rudyard Kipling, inventore dell'affascinante processo formativo di Mowgli, ci sono dei segnali che si avvicinano alla brevità e alla concisione della favola esopica.

Prima di tutto, nei *Libri della giungla* Kipling affida ad animali il compito di impersonare vizi e virtù, anche se questi hanno tutt'altro spessore rispetto agli animali di Esopo. Vediamo un esempio del tutto negativo, la tigre Shere Khan, che incarna il potere arbitrario, nel racconto *I fratelli di Mowgli*:

[...] Tabaqi se ne stava accoccolato, compiaciuto per la cattiveria inflitta, e poi aggiunse dispettoso:

– Shere Kahn, la Pigrone, ha mutato territorio di caccia. Con la prossima luna caccerà tra queste colline, così mi ha riferito.

Shere Khan era la tigre che viveva presso il fiume Waingunga, a venti miglia di distanza.

– Con che diritto? – esordì Babbo Lupo furente – Secondo la Legge della Giungla non ha alcun diritto di cambiare domicilio senza preavviso. Spaventerà ogni capo di selvaggina nel raggio di dieci miglia, e io... devo uccidere per due, in questi tempi.

– Non per niente la madre l'ha chiamata Lungri [la Zoppa] – disse Mamma Lupa, chetamente – È zoppa da una zampa dalla nascita. Per questo uccide soltanto bovini. Ora che i paesani del Waingunga sono infuriati con lei, è venuta qui a far infuriare i nostri di paesani. Batteranno la Giungla sulle sue tracce mentre lei è lontana e, quando appiccheranno il fuoco alla vegetazione, a noi toccherà scappare con i nostri piccoli. C'è di che essere grati a Shere Khan⁴⁴!

Per quanto riguarda invece un personaggio positivo, il pitone Kaa rappresenta la forza disciplinata e messa al servizio del gruppo nel racconto *La caccia di Kaa*:

Poi ecco avanzare Kaa, diretto, rapidissimo, smanioso di ammazzare. La forza combattiva del pitone sta nel vigoroso colpo assestato con la testa, corroborato da tutta la potenza e dal peso del corpo. Provate ad immaginare una lancia o un ariete o un maglio del peso di mezza tonnellata azionati da una mente calma e fredda che risieda nell'impugnatura, e vi sarete fatti un'idea approssimativa di come fosse Kaa quando combatteva. Un pitone di circa un metro e mezzo può abbattere un uomo se lo colpisce in pieno petto e Kaa, come sapete, era lungo nove metri. Il primo colpo fu scagliato nel cuore della calca intorno a Ba-loo ... giunse a segno in silenzio, a bocca chiusa: non ci fu bisogno di un secondo. Le scimmie si sparpagliarono al grido di: - Kaa! E Kaa! Via! Via!⁴⁵

In secondo luogo, Kipling ci ha anche lasciato *Just So Stories* (*Storie proprio così*)⁴⁶, che della favola hanno la levità, la mancanza di spessore dei personaggi, il gusto per l'immediatezza, l'effetto finale disorientante. Nelle vicende della Balena e della sua gola, o del Cammello e della sua gobba, o del Rinoceronte e della sua pelle, o di tutti gli altri protagonisti, noi troviamo parole acquerellate, lette alla sera per la figlia Josephine, confidenzialmente chiamata Effie, prima che andasse a letto, e in un secondo momento messe per iscritto. Le storie iniziano con *Come mai...*, quasi una risposta alla domanda di un bambino curioso, e sono condotte con il gusto del paradosso e con l'andamento paratattico del discorso infantile, come nell'attacco di *Come mai il Cammello si ritrova quella gobba*:

Nella storia che segue si narra di come il Cammello si ritrovò quel po' po' di gobba.

Al principio dei tempi, quando il mondo era più-che-mai-nuovissimo, e gli Animali avevano appena cominciato a lavorare per l'Uomo, c'era un Cammello che viveva in mezzo ad un Deserto Urlante perché non aveva voglia di lavorare; peraltro era anche lui un Urlatore. Cosicché mangiava sterpi pruni tamerici euforbie e spini, rosolandosi nell'ozio; e se qualcuno gli rivolgeva la parola diceva: - Oh bbah! - nient'altro che: - Oh bbah!⁴⁷

Queste storie, composte dopo il successo planetario dei *Libri della Giungla*, in larga parte nei lunghi soggiorni sudafricani, della favola hanno

[...] una miscela di domestico e di remoto grata al bimbo; c'è il divertimento dei piccini di fronte a qualcosa di misterioso, unito al divertimento che a loro volta i grandi provano a inventare assurdità per i bambini⁴⁸.

E non si può negare che anche le favole esopiche siano venute di assurdità, con aquile che filosofeggiano sulla morte ricevuta dalle loro stesse penne o atleti che sostengono di avere fatto chissà quali salti, ma sempre altrove.

6. Conclusioni: quali suggestioni dalla favola oggi, nella vita e nella scuola

Nell'era della comunicazione di massa, che senso ha oggi la favola? Quale posto ci può essere per un genere letterario in cui non ci sono personaggi, ma solo ruoli? Quale posto ci può essere per un racconto appesantito da una morale spesso forzata? Certamente ci può essere il posto che la favola ha spesso avuto, come veicolo di accomodamento con la dura realtà, ma pare troppo poco.

Ma questi ruoli favolistici designano una situazione destinata a durare per un istante: questo è forse anche l'effetto dei quadri di Francesco Fontanesi, nei quali il pittore ha cercato di mettere sulla tela, una volta per tutte, quella che Giorgio Manganelli chiama "una fulminea epifania".

Tornare a Socrate ci aiuta a intravedere un uso possibile della fiaba, oggi. Nel *Fedone*, Socrate svolge una considerazione sul piacere e sul dolore che non parte dal fatto che tra poco sua moglie sarà vedova e suo figlio orfano, ma da un intorpidimento della gamba. Per spiegare come mai piacere e dolore convivano nella vita dell'uomo, Socrate abbozza una favola alla maniera di Esopo:

E a me sembra, disse, che, se a questo caso avesse posto mente Esopo, ne avrebbe composto una favola: come, cioè, volendo il dio riconciliare codesti due essere in guerra tra loro e non riuscendo, legò loro le teste ad un medesimo punto; e così, a quel-

lo cui capitoli vicino l'uno dei due, ecco che subito dopo gli vien dietro anche l'altro. Come appunto sembra che sia seguito anche a me: ch  mentre prima, sotto il peso della catena, c'era nella mia gamba il dolore, ecco che gi  sento a quello venir dietro il piacere²⁰.

Cosa fa Socrate? Inventa una sua favola. Non basta avere messo in versi la prosa esopica, ma ci vuole una pura invenzione: coglie una situazione, cercando le poche parole che il favolista Esopo cercherebbe per esprimerla.

La favola ha dunque un potere evocativo, una sua capacit  di rendere un servizio intellettuale senza essere pedante ripetizione, visto che ciascuno   in grado di inventare la sua favola. Come ci diceva Lessing,   nella capacit  di inventare che risiede la potenzialit  euristica della favola.

Nello spazio sociale della fruizione letteraria, o in quello mentale del destinatario, la situazione puntuale (proveniente dalla tradizione o inventata *ex novo*) poi si potr  anche fissare, diventare situazione esemplare, chiave di lettura di tante altre possibili situazioni, uniche ed irripetibili, ma riconducibili (nei limiti del lecito) ad una regolarit  e ad una classe di eventi: diventer  strumento per interpretare la realt , magari cogliendone anche i limiti. E un secondo motivo per il quale le favole di Esopo hanno oggi ancora un fascino, cosa che io credo,   perch  sembrano comporre un mondo a parte, in cui l'unico valore sono i rapporti tra singoli individui, che nelle favole sono per  idealtipizzati nei protagonisti.

  vero che una certa esaltazione della dimensione privata, del rapporto duale (tra volpi e uve, tra cani e specchi d'acqua, tra leoni e volpi), e conseguentemente dell'apparente rifiuto, o comunque di un certo – sempre apparente – disinteresse, nei confronti della dimensione pubblica possono sembrare istanze conservatrici: per  l'idea che, entro certi limiti, se i rapporti tra i singoli sono significativi, questa si rifletter  anche sulla comunit  di riferimento, o nella societ  nel suo insieme, non   poi un'idea cos  malvagia, e nemmeno troppo conservatrice.

Quindi le favole possono fare bene, perch  ci offrono un modo di concatenare le parole per dire le cose della nostra

vita: cos  facendo, una volta rinunciato ad una loro riduzione meramente edificante, le favole assolvono anche un ruolo genuinamente educativo.

Note

1. Analogamente a quanto accaduto per l'epica con Omero, il nome di Esopo fu associato alla sistemazione di tutto il patrimonio favolistico greco. Secondo la pi  antica notizia biografica, riferita da Erodoto (*Storie*, II, 134-135). Esopo visse nel VI secolo a.C., al tempo del re egiziano Amasi, e fu schiavo, insieme alla erera Rhodopis, di un certo Iadmone di Samo. Ma ben presto nella biografia di Esopo penetrarono elementi favolosi, che ne alterarono profondamente la figura: lo si disse frigio d'origine e schiavo del filosofo Xanto, la cui saccenteria fu pi  volte messa in imbarazzo dall'arguzia di Esopo. Pass  poi al servizio di Iadmone di Samo e, divenuto libero per volont  degli abitanti dell'isola: viaggi  a Babilonia, in Egitto, ad Atene, alla corte di Creso e a Sardi, dove conobbe Solone e i Sette Savi. Concluse le sue peregrinazioni a Delfi, dove gli abitanti, offesi per gli aspri giudizi dati sul loro conto, inscenarono ai suoi danni un finto furto e lo condannarono a morte come sacrilego, precipitandolo dalla rupe Iampea; pi  tardi, flagellati da una pestilenza provocata dal dio, dovettero riconoscere le loro colpe ed espiare il crimine. La vicenda ormai leggendaria di Esopo fu completata dalla comparsa della *Vita Aesopi*, un vero e proprio romanzo del IV secolo d.C., un centone in cui sono riferiti fatti di ogni genere, nei quali Esopo   presentato come un uomo di straordinaria bruttezza, al tempo stesso nano, gobbo e balbuziente. Questo testo, da cui   dipesa nei secoli successivi buona parte delle conoscenze biografiche su Esopo, ha conosciuto due edizioni: la cosiddetta *Vita W* (*Vita Aesopi Westermanniana*), a cura di A. Westermann, codice Laurenziano conventi soppressi 627, 1845 (riedita da B. E. Perry in *Aesopica: a series of texts relating to Aesop or ascribed to him or closely connected with the literary tradition that bears his name / collected and critically edited*, Illinois University Press, Urbana, 1952) e la *Vita G*, codice 397, Pierpont Morgan Library, New York.

2. G. Manganelli, *Introduzione*, in Esopo, *Favole*, introduzione di G. Manganelli, traduzione di E. Ceva Valla, testo greco a fronte, con le xilografie veneziane del 1491 e una nota di G. Mardersteig, Rizzoli, Milano, 1951¹, seconda edizione con nuova introduzione e testo greco a fronte 1976², pp. 6-7.

3. In questo processo di diffusione, persero lo stile e il dialetto ionico originario.

4. S. Thompson, *La fiaba nella tradizione popolare*, Il Saggiatore, Milano 1967, p. 382.

5. Il testo della parabola si trova in tutti e tre i Vangeli sinottici: *Marco* 4, 1-9; *Matteo* 13, 1-9; *Luca* 8, 4-8. Il testo   seguito da una breve motiva-

zione del perché usare le parabole come metodo didattico (*Marco* 4, 10-12; *Matteo* 13, 10-17; *Luca* 8, 9-10) e dalla spiegazione della parabola solo ai discepoli (*Marco* 4, 13-20; *Matteo* 13, 18-23; *Luca* 8, 11-15). In *Marco* e *Matteo* seguono altre tre parabole (la lampada, il seme che cresce da solo, il granello di senape) e un'ulteriore motivazione del perché e del come usare il discorso parabolico (*Marco*, 4, 33-34; *Matteo*, 13, 34-35).

6. E. Banfi, *Premessa al testo*, in Esopo, *Favole*, cit., p. 12.

7. Bisogna allora ampliare la lettura a tutto il capitolo 8, che narra la vita dell'energico giudice Gedeone, vincitore sui Madianiti, e al capitolo 9, dedicato alle vicende di Abimelech, figlio di Gedeone e di una sua concubina sichemita, che per ragioni di successione di potere uccide tutti i 70 figli di Gedeone, escluso il più piccolo, Iotam.

8. *Giudici* 9, 7-15 (fonte: *La Bibbia. Traduzione interconfessionale in lingua corrente*, Elle Di Ci, Leumann (TO) – Alleanza Biblica Universale, Roma 1985, p. 298). Segue poi un discorso, sempre con toni assai veementi, con il quale Iotam lascia intravedere una precisa corrispondenza tra gli alberi e i proprietari di Sicheim e tra il cespuglio di spine e Abimelech: pronuncia un'ultima maledizione sui suoi avventati interlocutori, che hanno consegnato la regalità ad un avventuriero assassino, Iotam corre via, e scompare dai successivi sviluppi del racconto biblico.

9. Esopo, *Favole*, introduzione di G. Manganelli, traduzione di F. Ceva Valla, testo greco a fronte, Rizzoli, Milano 1951(1), seconda edizione con nuova introduzione e testo greco a fronte 1976 (2), favola 231.

10. Platone, *Fedone*, 60 d – 61 b (pp. 108-109 dell'edizione Laterza citata in bibliografia).

11. Platone, *Fedone*, 61 b. (p. 109 dell'edizione Laterza citata in bibliografia).

12. Risulta assai significativo che Quintiliano sminuisca anche il valore letterario dell'opera di Fedro, non considerandolo degno di essere materia di manipolazione linguistica: in questo senso, pare muoversi nella scia di Seneca, quando esiliato in Corsica affermava, nella *Consolatio ad Polybium* (VIII, 27), composta nel 43 d.C., che il genere degli apologhi esopiani, consigliato all'amico Polibio come metodo efficace di elaborazione del lutto, non era ancora stato tentato da nessuno nell'ambito della letteratura latina, mentre le opere di Fedro erano già state pubblicate e non potevano non essere conosciute da un attento intellettuale come Seneca. È probabile che anche in quel caso abbia giocato una sorta di sentimento di distanza sociale dallo schiavo tracio (cfr. F. Solinas, *Introduzione*, in Fedro, *Favole*, a cura di F. Solinas, Mondadori, Milano 1992, pp. XIX-XX).

13. Quintiliano, *Institutio oratoria*, I, 9, 2: «Dunque (i ragazzi) imparino a narrare in stile corretto, che non si innalzi neppure di un gradino sopra la misura (cioè che non abbia nessuna pretesa di stile elevato), le favolette di Esopo (*Aesopi fabellas*), che vengono subito dopo le favole delle nutrici [...]».

14. S. F. Bonner, *L'educazione nell'antica Roma: da Catone il Censore a Plinio il Giovane*, Armando, Roma 1986, pp. 226-227.

15. Quintiliano, *Institutio oratoria*, V 11, 19-20: «Anche quelle favole che, se pur non avendo avuto origine da Esopo (infatti sembra che il primo inventore di quelle fu Esiodo), sono tuttavia note soprattutto sotto il nome di Esopo, sono solite avere influenza sugli animi specialmente di persone rozze e ignoranti (*praeceptis rusticorum et imperitorum*), che ascoltano più ingenuamente i racconti inventati e che, conquistati dal piacere, si lasciano persuadere facilmente da quelli che suscitano in loro diletto [...]».

16. Ad esempio Seneca: vedi A. Bisanti, *La favola esopica nel Medioevo: un itinerario didattico fra teoria ed esemplificazione*, in G. Catanzaro, F. Santucci (a cura di), *La favolistica latina in distici elegiaci*, Santa Maria degli Angeli, Assisi 1991, pp. 161-212, ed in particolare p. 170.

17. Ricordiamo che la scuola greca del periodo ellenistico, e poi quella romana, era organizzata secondo i seguenti gradi: 1) scuole di base (a Roma dette del *ludus*); 2) scuole secondarie o di grammatica; 3) scuole di retorica.

18. Abbiamo testimonianze di questo in Elio Teone, contemporaneo di Quintiliano, in Ermogene di Tarsò (seconda metà del II secolo d.C.), in Afonio di Antiochia (IV secolo d.C.), i tre eredi della tradizione pedagogica ellenistica in età imperiale.

19. I primi esercizi svolgono spunti monotematici e generano la *favola*, il *detto* e la *narrazione*; sono seguiti da esercizi di consolidamento, più impegnativi dal punto di vista sintattico e semantico, che conducono verso la *declamazione*, la *tesi* e la *discussione sulle leggi*.

20. Quintiliano, *Institutio oratoria*, I, 9, 2.

21. Aristotele, *Rhetorica*, 1393b, 9-33 e 1394a, 1-9 (pp. 108-110 dell'edizione Laterza citata in bibliografia); Quintiliano, *Institutio oratoria*, VI, 3, 44.

22. Quintiliano, *Institutio oratoria*, I, 9, 2: «[...] poi a mantenere per iscritto la stessa gracilità stilistica: dapprima scioglieranno i versi (cioè disporranno le parole come se fossero prosa), poi muteranno le parole con altre dello stesso senso, infine parafraseranno il testo più liberamente, con licenza di abbreviare certe parti e di ornarne altre, rispettando, però, il pensiero del poeta [...]».

23. Cfr. O. Cicogna, *Fiaba e favola nella pedagogia moderna: dal Giardino d'infanzia alla scuola elementare*, Vallardi, Milano 1912, p. 37.

24. Ricordiamo che «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» (G. Manganelli, *Introduzione*, in Esopo, *Favole*, introduzione di G. Manganelli, traduzione di E. Ceva Valla, testo greco a fronte, con le xilografie veneziane del 1491 e una nota di G. Mardersteig, Rizzoli, Milano 1951-1, seconda edizione con nuova introduzione e testo greco a fronte 1976-2, p. 5).

25. Dedicato alla fanciullezza o puerizia, periodo della vita che copre l'arco

dai tre ai dodici anni, in questo libro si trovano le asserzioni più innovative del pensiero rousseauiano sull'educazione, quelle asserzioni controcorrente che l'hanno consegnato alla storia come padre fondatore della pedagogia. L'idea rousseauiana è che questa sia un'età in cui l'apprendimento avviene mediante esperienze dirette, e la capacità di concettualizzare in modo razionale e di giudicare ed agire secondo criteri morali è ancora di là da venire.

26. J.-J. Rousseau, *Emilio, o dell'educazione*, a cura di P. Massimi, Mondadori, Milano 1997, p. 127.

27. *Ibidem*.

28. Così commenta la polemica Rousseau – La Fontaine la giovane studiosa Elisa Cavicchia: «Credo comunque che si possa affermare che il soggetto della favola *Il corvo e la volpe* non sia troppo elevato per bambini in età scolare: essi sanno cos'è l'adulazione e lo dimostrano molto bene. Questa favola può, è vero, come La Fontaine la presenta, non condurre il fanciullo al disprezzo per l'adulatore; può anzi essere fraintesa tanto da destare piacevole interesse per le arti della volpe, e di conseguenza portare a un disprezzo irrisorio per la stoltezza del corvo, ma il fine morale si raggiunge comunque: si ha magari una lezione di bassa adulazione come sostiene Rousseau, ma si ha anche il biasimo per la sciocca vanità ed è già molto» (E. Cavicchia, *La favola esotica. Percorsi storici, pedagogici, didattici*, tesi di laurea, Corso di Laurea in Scienze della Formazione Primaria, Facoltà di Scienze della Formazione, Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, anno accademico 2005-2006).

29. G. E. Lessing, *Trattati sulla favola*, Carocci, Roma 2004, *passim*.

30. *Ibidem*.

31. *Ibidem*.

32. *Ibidem*.

33. M. Vegetti, *Il coltello e lo stilo. Animali, schiavi, barbari, donne alle origini della razionalità scientifica*, Il Saggiatore, Milano 1979, *passim*.

34. J. Andersen, *Hans Christian Andersen. A New Life by Jens Andersen*, translated from Danish by T. Nunnally, Overlook Duckworth, New York-Woodstock-London 2005, p. 248 (trad. it. di N. S. Barbieri).

35. I fascicoli e le raccolte sono state intitolate «Fiabe narrate ai bambini» (1835-1842), poi «Nuove fiabe» (1844-1848), poi «Storie» (1852-1855), e infine «Nuove fiabe e storie» o anche semplicemente «Fiabe e storie» (dal 1858 in poi).

36. H. C. Andersen, *Tutte le fiabe*, a cura di K. Beck, Newton Compton, Roma 1993 (1), 2004 (3), p. 318.

37. *Ivi*, pp. 319-320.

38. Esopo, Fedro, La Fontaine, *Il mondo della favola*, EDIPEM, Novara 1974, pp. 223-224.

39. *Ivi*, p. 223: un uomo, per mettere alla prova sua moglie, le confida di avere fatto un uovo, ma di guardarsi bene dal dirlo in giro; la donna promette solennemente, ma lo dice subito ad un'amica, la quale però dice che l'uomo di uova ne ha fatte tre, e così ad ogni passaggio il numero delle uova aumenta.

40. *Ibidem*.

41. *Ivi*, p. 224.

42. *Ivi*, p. 736.

43. *Ivi*, pp. 737.

44. R. Kipling, *I libri della Giungla e altri racconti di animali*, a cura di O. Fatica, Einaudi, Torino 1998, p. 8.

45. *Ivi*, p. 43.

46. R. Kipling, *Just so Stories*, Wordsworth Editions, Ware 1993; trad. it. *Storie proprio così*, in *I libri della Giungla e altri racconti di animali*, a cura di O. Fatica, Einaudi, Torino 1998, pp. 308-436.

47. *Ivi*, p. 311.

48. O. Fatica, *Introduzione*, in R. Kipling, *I libri della Giungla e altri racconti di animali*, Einaudi, Torino 1998, p. XXIV.

49. G. Manganelli, *Introduzione*, in Esopo, *Favole*, cit., p. 7.

50. Platone, *Fedone*, 59 c (p. 108 dell'edizione Laterza citata in bibliografia).

Viaggio
multidisciplinare
a prospettiva pedagogica
nelle favole di Esopo
fantasia del reale
incanto del mondo
questo libro
viene stampato
nel cartiere Simoncini Garamond
su carta Arcoprint delle cartiere Fedrigoni
dalla tipografia SAGI di Reggio Emilia
per conto di Diabasis
nel luglio dell'anno
duemila
otto

Nicola S. Barbieri, ricercatore in Storia della pedagogia, insegna presso la Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Modena e Reggio Emilia. Si occupa di pedagogia statunitense, di storia dell'educazione fisica, di letteratura per l'infanzia (Andersen e Kipling). Tra i suoi volumi: *Filosofia analitica dell'educazione e analisi del discorso pedagogico* (2001), *Dalla ginnastica antica allo sport contemporaneo* (2002), *Letteratura per l'infanzia* (2008).

Annamaria Contini, ricercatrice in Estetica, insegna presso la Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Modena e Reggio Emilia. Si è occupata dell'estetica otto-novecentesca e dei suoi rapporti con l'etica e la biologia. Attualmente, sta affrontando problemi che riconnettono la dimensione estetica a quella educativa. Fra i suoi lavori: *La Biblioteca di Proust* (1988); *Jean-Marie Guyau. Una filosofia della vita e l'estetica* (1995); *Jean-Marie Guyau. Esthétique et philosophie de la vie* (2001); *Marcel Proust. Tempo, metafora, conoscenza* (2006).

IL CASTELLO DI ATLANTE

«Una volpe affamata vide dei grappoli d'uva che pendevano da un pergolato e tentò di afferrarli. Ma non ci riuscì. "Robaccia acerba!" disse fra sé e sé; e se ne andò.»

*Così, anche fra gli uomini, c'è chi, non riuscendo
per incapacità a raggiungere il suo intento,
ne dà la colpa alle circostanze.*

ISBN 978-88-8103-548-9



€ 18,00