

## Il mimo tra ‘consumo’ e ‘letteratura’: *Charition* e *Moicheutria*

MARIO ANDREASSI  
Università di Bari

I mimi popolari del *Charition* e della *Moicheutria*, risalenti a un periodo oscillante tra I e II secolo d.C. e tramandati rispettivamente dal *recto* e dal *verso* del papiro di Ossirinco 413,<sup>1</sup> costituiscono un significativo esempio di quella che è comunemente definita *letteratura di consumo*. Pur riconoscendone l'importanza storica, gli studiosi tendono ad assegnare a questi testi una scarsa valenza letteraria e a sottolineare invece la loro destinazione a un consumo immediato, senza velleità artistiche e competenze letterarie né da parte del mimografo né del pubblico.<sup>2</sup>

Tale distinzione sembra tuttavia fermarsi a un giudizio estetico, trascurando di cogliere le dinamiche che presiedono alla stesura e alla fruizione del testo. È possibile, al contrario, verificare come il *Charition* e la *Moicheutria* non soltanto siano contigui al territorio letterario, ma si segnalino anche per il recupero e, soprattutto, la rielaborazione di temi tradizionalmente letterari, che adesso, tra I e II secolo d.C., vengono proposti a un pubblico nuovo, talora molto diverso da quello cui i modelli originari erano destinati.

### *Charition* – Omero – Euripide

Protagonista omonima del *Charition* è una ragazza greca che, per motivi imprecisabili (il papiro è mutilo della parte iniziale del mimo), è prigioniera

---

<sup>1</sup> L'*editio princeps* del papiro, alla cui numerazione interlineare farò riferimento, è stata pubblicata da Grenfell-Hunt 1903, 41–57. Per il testo seguo l'edizione di Cunningham 1987, 47–51. Per ulteriore bibliografia rinvio ad Andreassi 2001a, IX–XV.

<sup>2</sup> Si vedano i giudizi di Grenfell-Hunt 1903, 44; Mekler 1909, 22; Crusius 1910, 99 e 101; Arnott 1971, 124.

di un popolo indiano e svolge le mansioni di sacerdotessa presso il tempio della dea Selene. Un gruppo di Greci, guidato dal fratello di Charition, giunge in soccorso della giovane. La liberazione avviene grazie a un espediente ideato dalla stessa Charition: l'offerta di vino puro agli Indiani, che, poco avvezzi alla bevanda, ne sono attratti e, divenuti innocui per l'ubriachezza, non ostacolano la fuga dei Greci.

Nella vicenda gli studiosi (e segnatamente, da ultimo, Santelia 1991, 12–34) hanno riconosciuto i segni di una chiara dipendenza da Euripide e da Omero. Le analogie andranno ricondotte, in particolare, a due nuclei tematici, all'interno dei quali si possono stabilire ulteriori punti di contatto.

#### a. Fuga di una giovane greca da una terra barbara

Il motivo è attestato nelle due tragedie 'gemelle' di Euripide, l'*Ifigenia in Tauride* e l'*Elena*, rispetto alle quali il *Charition* mostra già nell'intreccio evidenti parallelismi: le protagoniste sono confinate in un territorio barbaro (l'India; la regione dei Tauri; l'Egitto)<sup>3</sup> e hanno trovato rifugio in un luogo sacro (tempio di Selene; tempio di Artemide; tomba di Proteo); inaspettatamente, esse si ricongiungono a una persona cara (il fratello o il marito), con cui, in seguito all'adozione di uno stratagemma ingannatore, riescono a imbarcarsi e a fuggire in patria.

Analoga simmetria si riconosce, in un'ottica narratologica, nella funzione assolta dai personaggi: all'eroe (Charition; Ifigenia; Elena) si affiancano un eroe secondario (il fratello; Oreste; Menelao) e degli aiutanti (il servo; Pilade e il coro di donne greche; Teonoe), mentre un antagonista (il re indiano; Toante; Teoclimeno) cerca di ostacolare i loro piani.

Comuni sono pure le modalità che caratterizzano l'inganno tramato ai danni del nemico; significativamente, è sempre la protagonista ad assumersi il compito di ideare e organizzare lo stratagemma;<sup>4</sup> in tutti e tre i testi, poi, il

<sup>3</sup> L'insistenza, all'interno delle due tragedie, sull'elemento barbaro è confermato dalla frequenza dell'aggettivo βάρβαρος, che nell'*Elena* è attestato ai vv. 192, 224, 234, 257, 274, 276, 295, 501, 598, 600, 666, 743, 789, 800, 863–864, 1042, 1100, 1117, 1132, 1210, 1258, 1380, 1507, 1594, 1604, e nell'*Ifigenia* ricorre ai vv. 31, 180, 417, 629, 739, 775, 886, 906, 1086, 1112, 1170, 1174, 1337, 1400, 1422.

<sup>4</sup> Si osservi, tuttavia, che nella seconda parziale redazione del *Charition*, tramandata sul verso del papiro, è il personaggio ζ a elaborare il piano ingannatore, facendo così 'venir meno uno dei punti caratterizzanti la dipendenza del *Charition* da *Ifigenia in Tauride* e da *Elena*' (Santelia 1991, 97).

piano ha luogo in un contesto religioso (un rito di purificazione nelle tragedie euripidee, una cerimonia sacra in onore della dea Selene nel *Charition*) e il personaggio antagonista fa il suo ingresso in scena solo dopo che l'inganno è stato predisposto e definito nei dettagli.

Ulteriori elementi, infine, consentono di stabilire singoli collegamenti tra il *Charition* e ciascuna delle due tragedie di Euripide: Ifigenia e *Charition*, per esempio, sono entrambe sacerdotesse nel tempio di una dea (rispettivamente Artemide e Selene), la quale è invocata prima di salpare e di abbandonare la terra straniera (vv. 1398–1402 – r. 106); nell'*Elena*, Teoclimeno è dedito alla caccia come lo saranno, nel *Charition*, i barbari Indiani (vv. 153–154, 1169–1170 – r. 116), i cui attacchi annunciati ai rr. 10 e 56–57 del mimo sembrano dare indirettamente fondamento al timore manifestato, nell'*Elena*, da Menelao, allorché, ricevendo il messaggero inviato dai compagni, si chiede allarmato se non vi sia stata un'incursione dei barbari Egiziani (v. 600); infine, Menelao, prima ancora che sia stato messo a punto il piano ingannatore, esorta Elena a fuggire, non diversamente da quanto farà il fratello di *Charition* con la protagonista del mimo (vv. 742–744 – r. 41).

#### b. Somministrazione del vino a un nemico barbaro

La somministrazione del vino *akratos* agli Indiani, al fine di annullare ogni loro potenzialità offensiva, richiama palesemente il nono libro dell'*Odissea* e il dramma satiresco euripideo del *Ciclope*: come il Ciclope di Omero (che conosce il vino ma non quello straordinario di Marone offertogli da Odisseo [vv. 357–359]) e il Polifemo euripideo (del tutto ignaro in materia enologica [v. 123]), gli Indiani sono inesperti di vino (rr. 52–54) e si prestano a divenire vittime predestinate dell'inganno tramato da *Charition*.

Le analogie coinvolgono, al di là del tema letterario, le modalità narrative con cui l'episodio si sviluppa. Al pari di Polifemo, per esempio, gli Indiani sono inizialmente assenti sulla scena,<sup>5</sup> ma, come nei modelli di Omero e Euripide, la loro esistenza è nota ai Greci e, in tutti e tre i testi, una specifica affermazione – pronunciata rispettivamente da Odisseo (vv. 232–233), da Sileno (v. 193) e dal servo (r. 10) – richiama l'attenzione sull'arrivo del nemico e introduce l'incontro tra barbari e Greci.

<sup>5</sup> Gli Indiani e il Ciclope euripideo condividono la medesima attività, la caccia (r. 116 – v. 130), mentre il Ciclope omerico è dedito alla pastorizia (v. 217): tutti comunque sono accomunati da uno stretto contatto con il mondo animale.

Durante l'offerta del vino puro il fratello di Charition, animato dagli stessi obiettivi dell'Odisseo omerico (vv. 347, 361) e di quello euripideo (vv. 530, 570), cerca di far sì che il nemico beva quanto più rapidamente possibile un'ingente quantità di vino (rr. 66, 69). Le conseguenze sono analoghe in tutti e tre i testi, poiché l'ebbrezza nella quale cadono il Ciclope e gli Indiani produce un netto abbassamento del loro tasso di ostilità: in Omero, Polifemo soltanto dopo aver bevuto il vino di Marone si adegua alle norme dell'ospitalità e chiede a Odisseo quale sia il suo nome (v. 355),<sup>6</sup> in Euripide, il Ciclope, ubriaco per effetto del vino *akratos*, si abbandona gioiosamente al canto (vv. 423–426); nel *Charition*, gli Indiani danno vita a danze sfrenate nelle quali sembra vogliano coinvolgere il servo (r. 72).

### *Moicheutria* – Eronda

Il mimo della *Moicheutria* ha per protagonista una risoluta signora, che è accesa da amore non corrisposto per lo schiavo Esopo, a sua volta innamorato e fedele alla compagna Apollonia; inasprita dal rifiuto, la padrona ordina ad altri servi di giustiziare i due amanti; quindi si avventura in un nuovo progetto omicida (l'avvelenamento del marito); le sue trame sono tuttavia sventate dai servi e il mimo si conclude con la 'resurrezione' delle presunte vittime e la punizione di Malakos, lo schiavo confidente della *moicheutria*.

La prima parte della *Moicheutria* porta sulla scena un motivo, quello dell'amore della padrona per il proprio schiavo, che trova numerose attestazioni nella letteratura greca così come in quella latina.<sup>7</sup> Particolarmente rilevante è il caso del quinto mimiambo di Eronda, dove la padrona Bitinna è fuori di sé per il sospetto che lo schiavo Gastrone la tradisca con la più giovane Anfitea. L'analogia tematica tra il quinto mimiambo e la *pièce* di Ossirinco è palese:<sup>8</sup> un unico filo rosso sembra legare il mimo letterario a quello popolare.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Anche Odisseo, peraltro, si rivolge al Ciclope 'con dolci parole' (v. 363) solo quando il vino è sceso 'nei precordi' del nemico (v. 362).

<sup>7</sup> Cf. Andreassi 2001a, 109; per i mimi basati sul tema dell'adulterio cf. Reynolds 1946 e Kehoe 1984.

<sup>8</sup> Si veda anche quanto ha già messo in evidenza Simon 1991, 25–32.

<sup>9</sup> La dipendenza non sembra, a mio avviso, di tipo unidirezionale: come infatti è lecito supporre che Eronda abbia attinto alla fonte delle rappresentazioni popolari (dove il tema dell'adulterio giocava un ruolo di primo piano), così è ipotizzabile che un autore del II

*I protagonisti.* Al centro di entrambi i mimi vi è una coppia costituita dalla padrona e dallo schiavo da lei concupito: Bitinna e Gastrone, la *moicheutria* ed Esopo. La relazione è soggetta, di per sé, a una dinamica facilmente prevedibile: da una parte un personaggio che dispone della massima autorità impositiva, dall'altra un altro che, per statuto, deve sottomettersi incondizionatamente al volere del primo.<sup>10</sup> Il meccanismo però si inceppa – e da qui prende avvio l'intera vicenda dei due mimi – per la presenza (solo nominale in Eronda, scenica nella *Moicheutria*) di un terzo personaggio: la ragazza amata dallo schiavo. Anfitea e Apollonia costituiscono la causa scatenante della furiosa gelosia di Bitinna e della *moicheutria*, le quali, private del contraccambio erotico e disorientate dall'improvvisa inefficacia del loro potere, trovano nella vendetta il solo mezzo alternativo per continuare a dare dispoticamente sfogo alla propria volontà.

*La reciprocità amorosa e la gelosia.* Sebbene Anfitea non appaia sulla scena (è solamente menzionata ai vv. 3, 4, 29) e Apollonia si limiti al ruolo di personaggio muto, caratterizzato da sostanziale passività, le due donne diventano oggetto di un'incontenibile gelosia da parte delle padrone. L'ostilità, in cui si sommano disappunto per l'amore non corrisposto e risentimento per essere state preferite a rivali evidentemente più giovani,<sup>11</sup> trova in entrambi i mimi una molto netta formulazione. Il quinto mimiambo si apre con un polemico quanto esplicito interrogativo retorico in cui Bitinna contesta a Gastrone di averla trascurata per rivolgere piuttosto ad Anfitea le sue attenzioni sessuali (vv. 2–3). La domanda, che mostra un dualismo nel quale la *persona loquens* risulta chiaramente sconfitta, si rinnova nella *Moicheutria*, dove la protagonista sottolinea, con chiaro disappunto, l'inconcepibile preferenza che Esopo accorderebbe ai faticosi lavori campestri in luogo del ben più semplice compito di esaudire i desideri erotici di lei (rr. 118a–b).

---

secolo d.C., quale appunto il mimografo di Ossirinco, potesse conoscere la versione 'letteraria' proposta dal quinto mimiambo erondeo.

<sup>10</sup> Sono gli stessi protagonisti, in entrambi i mimi, a chiarire la loro condizione sociale. Dinanzi all'ira gelosa della padrona, Gastrone sottolinea: Βίτιννα, δοῦλός εἰμι (v. 6), e Bitinna, a sua volta, ribadisce: δεῖ σ' ὀτεύνεκ' εἰ<ς> δοῦλος (v. 20); analogamente, nella *Moicheutria*, la protagonista, stizzata nel constatare l'inefficacia dei propri ordini, esclama: μαστιγία, ἐγὼ ἢ κυρία || [ ]υτου. κελεύω καὶ οὐ γίνεται, (rr. 110–111).

<sup>11</sup> E non è solo l'anagrafe a sconfiggere Bitinna e la *moicheutria*, bensì – come rileva efficacemente Gómez 1990–1992, 75 n. 22 – anche l'onomastica: 'Amfitea té a veure amb els déus i Apol-lonia, malgrat tractar-se d'una esclava, es diu com un déu'.

Ancor più icastica è la contrapposizione con la rivale, instaurata più avanti da Bitinna: esclusa dall'amore dello schiavo, del quale invece gode la rivale, la padrona protesta di essere trattata alla stregua di una 'pezza da piedi' (ποδόψηστρον, v. 30); in modo analogo, la *moicheutria*, dopo aver fatto amaramente menzione degli incontri tra Esopo e Apollonia (r. 115), sottolinea la complice intesa che induce lo schiavo a vantarsi con Apollonia delle proprie vicissitudini (rr. 119–120); come Bitinna, la protagonista del mimo di Ossirinco mette in evidenza la propria esclusione da uno *status* di reciprocità amorosa che appare invece perfettamente realizzata nel legame che unisce il concupito alla rivale.

*Gli schiavi.* Come richiede la loro condizione di padrone, Bitinna e la *moicheutria* sono circondate da schiavi esecutori degli ordini punitivi: Pirria viene incaricato da Bitinna di legare Gastrone (vv. 10, 25), di spogliarlo (vv. 18, 20) e di portarlo allo *zetreion* di Ermone (vv. 32–34, 48–49); in modo analogo, la *moicheutria* ordina ai suoi schiavi di portare le fruste (r. 114), di giustiziare Esopo e Apollonia (rr. 120–128), di consegnare Apollonia, ricatturata dopo la fuga, alle guardie campestri (rr. 140–142) e di sgozzare Esopo, dopo averlo riacciuffato (rr. 143–144).

Comune ai due mimi è il tema della solidarietà che lega gli schiavi tra loro. Nella *Moicheutria* essa giunge al punto che il servo Spinther organizza e dirige un vero e proprio controintrigo in difesa dei compagni di schiavitù: con il pretesto di una teofania e, poi, con l'impiego di un potente sonnifero, egli riesce per due volte a salvare Esopo e Apollonia dalla morte. Obbedisce alla medesima logica il doppio tentativo con cui, in Eronda, la schiava Cidilla cerca e poi ottiene da Bitinna la grazia per Gastrone; altrettanto comprensibile e coerente risulterà, viceversa, il contrariato stupore che la stessa Cidilla manifesta dinanzi alla durezza di Pirria nel trascinare Gastrone alla tortura, dimentico di essere suo *syndoulos* (vv. 55b–58).

*La delega della punizione.* Benché ossessionate dal desiderio di vendetta, Bitinna e la *moicheutria* rinunciano entrambe a eseguire in prima persona la condanna inflitta al concupito, preferendo delegare persone specificamente addette a questa incombenza.

Nel mimiambo erondeo, Bitinna, dopo aver assegnato a Pirria l'incarico da legare Gastrone (vv. 10b–13, 18, 25), gli ordina di condurlo alla tortura presso lo *zetreion*:<sup>12</sup> accompagnato da Drecone, Pirria dovrà farsi latore del

<sup>12</sup> È interessante osservare che Bitinna, poco prima di ordinare a Pirria di condurre Gastrone al luogo di tortura, esprime chiaramente il timore di una fuga (v. 31); la sua ap-

messaggio della padrona e chiedere a Ermone di infliggere a Gastrone mille frustate sulla spalla e altrettante sulla pancia (vv. 32–34; l'ordine di riferire il messaggio è ripetuto ai vv. 48–49); quindi Bitinna, mutata opinione sulla pena da far subire a Gastrone, convoca il marchiatore Così perché provveda, con i suoi attrezzi, a tatuare indelebilmente lo schiavo (vv. 65–68).

Analoghe procedure sono seguite dalla *moicheutria*: dopo aver convocato Esopo (al quale riserva, verosimilmente, un anticipo di punizione a base di frustate [r. 116]) e Apollonia (che entra in scena già imbavagliata [rr. 121–122]), la padrona dà precise disposizioni agli altri schiavi affinché si occupino della crocifissione dei due condannati (rr. 122–128); in seguito, quando Apollonia viene ricatturata, la protagonista, ricalcando le azioni di Bitinna, si rivolge ai servi perché consegnino la amante di Esopo alle guardie campestri e riferiscano loro l'ordine di tenerla legata saldamente (rr. 140–141).

### *Moicheutria* – Esopo<sup>13</sup>

Il nome dello schiavo perseguitato dalla *moicheutria* – Esopo – costituisce il primo rimando a un più ampio patrimonio culturale e letterario che, gravitante intorno alla figura leggendaria del favolista greco, è poi confluito nella *Vita Aesopi*,<sup>14</sup> la biografia anonima romanzata che, giuntati in due redazioni principali (G e W),<sup>15</sup> fu approntata nel medesimo arco di

---

prensione non è immotivata se si considera che nella *Moicheutria* proprio una fuga, dopo una presunta teofania, consentirà a Esopo e Apollonia di evitare la crocifissione (rr. 129–132).

<sup>13</sup> Riprendo, sinteticamente, quanto ho già argomentato in Andreassi 2001b, cui rinvio per la bibliografia (integrata, dove necessario, nelle note che seguono).

<sup>14</sup> La prima – e poco nota – traduzione italiana integrale della *Vita* è stata curata da Pillolla 1996 (si segnala anche S. Gentile [a cura di], *Vita e favole di Esopo*, Napoli 1988, che costituisce la ristampa anastatica di un volume pubblicato dallo stesso Gentile nel 1961 [Adriatica Editrice, Bari] contenente un volgarizzamento inedito della *Vita Aesopi* risalente al secolo XV [verosimilmente al 1480: Cod. 758 della Biblioteca Universitaria di Valencia]). Sulla struttura della *Vita* rimando ai fondamentali contributi di Niklas Holzberg (citati in Andreassi 2001b), cui si aggiungano Holzberg 2001a, 84–93 e, per ulteriori indicazioni bibliografiche, Holzberg 2001b; per un quadro d'insieme cf. anche, da ultimo, Adrados 1999.

<sup>15</sup> Dopo l'edizione di Westermann (approntata nel 1845 utilizzando un solo codice) e quella di Perry (pubblicata nel 1952, sulla base di undici manoscritti), la redazione W è stata nuovamente edita da Papatthomopoulos 1999, il quale, diversamente da Perry, non ha unificato in un singolo testo le due differenti recensioni in cui i codici hanno tramandato la redazione W.

tempo<sup>16</sup> – e forse nella stessa area geografica – del mimo di Ossirinco. Non pochi sembrano essere i motivi tematici che accostano il mimo della *Moicheutria* al territorio della tradizione relativa a Esopo.<sup>17</sup>

*La schiavitù.*<sup>18</sup> Attestata già in Erodoto (2, 134), la notizia della schiavitù di Esopo trova eco nella *Vita Aesopi*, dove il favolista, come l'Esopo del mimo, è uno schiavo.<sup>19</sup> La sua attività si svolge nei campi, dove è assai spesso descritto (capp. 1–20) nell'atto di 'zappare' (σκάπτειν), lavoro particolarmente improbo ricordato anche dalla *moicheutria* ai rr. 117–118 allorché lo schiavo rifiuta il molto meno faticoso ordine di congiungersi con lei.

*Il mutismo e la mimica.* Nel mimo di Ossirinco Esopo è un personaggio muto: con ogni verisimiglianza la sua recitazione doveva basarsi sulla mimica. Anche il favolista, nello spietato *eikonismos*<sup>20</sup> che di lui viene proposto nell'*incipit* della biografia,<sup>21</sup> è muto, come viene ripetutamente sottolineato dall'anonimo autore al fine di preparare il terreno al prodigioso intervento delle Muse che restituiranno la parola a Esopo.<sup>22</sup> La mimica diventa dunque la sola alternativa all'afonia, come si evince dall'episodio del furto dei fichi (3 [G]): ingiustamente accusato, Esopo mette in scena un vero e proprio mimo che gli consente di scagionarsi dall'accusa e di indicare i reali colpevoli.

*Esopo e la padrona.*<sup>23</sup> Nel mimo di Ossirinco, la tensione tra la padrona innamorata e lo schiavo che non la contraccambia sfocia inevitabilmente nel conflitto, e la *moicheutria* non esita a ordinare di giustiziare Esopo. Lo schema, con andamento inverso, si ripete nella *Vita*: inizialmente

<sup>16</sup> A una datazione ellenistica pensano, invece, Adrados 1993, 664 e 1999, 648 e, in parte, Hägg 1997, 183, il quale fa risalire a un 'separate Hellenistic work' i capitoli 20–91 (rapporto di Esopo con il padrone Xanto).

<sup>17</sup> Questa connessione sembra essere stata alquanto trascurata dagli studiosi. A parte la sintetica ipotesi avanzata da Crusius 1914, 111, secondo cui Esopo è 'nomen ad fabellam Romanensem referendum', solo Gómez 1990–1992 ha suggerito un concreto rapporto testuale tra Eronda, la *Moicheutria* e la *Vita Aesopi*.

<sup>18</sup> Su questo tema si veda Hopkins 1993.

<sup>19</sup> Per il rapporto tra Esopo e il suo padrone (il filosofo Xanto) rinvio ancora a Hägg 1997.

<sup>20</sup> Sull'iconografia di Esopo si vedano Zanker 1997, 37–38, Papademetriou 1997, 13–42 (su cui cf. Holzberg 1999, 237), Salomone 1999 e, da ultimo, Lissarrague 2000.

<sup>21</sup> L'esordio della *Vita*, considerato nella più ampia prospettiva delle analogie che accomunano la biografia di Esopo con la produzione evangelica apocrifia, è stato oggetto di interessanti riflessioni da parte di Pervo 1998, 105–109 (si veda anche Shiner 1998).

<sup>22</sup> Su questo punto si veda, da ultimo, Dillery 1999.

<sup>23</sup> Sull'argomento cf. Jedrkiewicz 1994, 218–220.



schizzinosa e contrariata per l'acquisto di Esopo, la lubrica moglie di Xanto muta presto parere allorché scopre le sorprendenti dimensioni del membro virile dello schiavo e ne reclama, come la *moicheutria*, le prestazioni sessuali (75–76 [W]).<sup>24</sup>

*L'elemento apollineo.* Nella tradizione manoscritta della *Vita Aesopi* la discordanza tra le recensioni W e G rispetto al ruolo assegnato ad Apollo (G antiapollinea, W filoapollinea o, comunque, non ostile) lascia desumere, al di là delle possibili esegesi critiche, che la figura di Apollo è strettamente associata alla vicenda biografica di Esopo. Non sarà un caso, allora, che nel mimo di Ossirinco la schiava amata da Esopo e causa della sua condanna a morte si chiami Apollonia: in un testo dove i nomi sono di tipo 'parlante',<sup>25</sup> una donna contrassegnata come 'proprietà' di Apollo – proprio come la coppa del tempio delfico per il cui furto il favolista è ingiustamente accusato e condannato nella *Vita* – determina il destino di Esopo.<sup>26</sup>

*La morte.* In numerose fonti letterarie così come nella *Vita*, la morte di Esopo è quella tipica degli ierosili: il favolista è condannato all'*apokremnismos*, ossia a essere gettato da una rupe. A tale procedura potrebbero alludere i lacunosi righi 148–150 della *Moicheutria*, dove la protagonista, di fronte al 'cadavere' di Esopo, gli domanda perché egli, invece di compiere un'impresicata azione (verosimilmente quella di contraccambiare la sua passione erotica), abbia preferito 'essere precipitato' (r. 149: ῥιφῆναι). Dal momento che nel mimo non vi è alcun rimando alla pratica dell'*apokremnismos*, una possibile interpretazione andrà ricercata in un contesto allusivo: all'interno della palese ironia paratragica che caratterizza la scena, l'anonimo mimografo inserisce l'ulteriore rimando al noto – e dunque riconoscibile – tema della morte di Esopo precipitato dalla rupe.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Una nuova traduzione italiana di questo episodio (e di quelli narrati ai capp. 129 e 131) è apparsa, con un sintetico apparato di note, in Merkle-Stramaglia 2000; sull' 'erotic appeal of the deformed' si può consultare anche Garland 1995, 52–54. Per un'analisi particolarmente attenta a cogliere gli aspetti giambici che caratterizzano il rapporto tra Esopo e la padrona rinvio a Gómez 1987, 199–207.

<sup>25</sup> Su Malakos, l' 'Effeminato', confidente della *moicheutria*, rimando a quanto ho già argomentato in Andreassi 2000; il brillante organizzatore del controintrigo che smaschera la padrona omicida è Spinther, 'Scintilla'; le stesse qualifiche di 'padrona', 'schiavo', 'vecchio', 'parassita' rinviano a specifiche identità sceniche.

<sup>26</sup> Sull' antagonismo tra Esopo e Apollo si veda anche Nagy 1979, 289–291.

<sup>27</sup> Sulla morte di Esopo, equiparata al sacrificio rituale del *pharmakos*, rinvio ai contributi citati in Andreassi 2001b e a Nagy 1979, 279–288.

*La resurrezione.* Il mimo della *Moicheutria* si conclude con la resurrezione di Esopo, di Apollonia e del padrone. L'immagine di Esopo redivivo, assente nella *Vita Aesopi*, trova nella letteratura greca diverse attestazioni, tra cui spicca quella di Platone Comico (fr. 70 K.-A.),<sup>28</sup> attraverso la quale si può desumere che il motivo, verosimilmente penetrato nell'immaginario collettivo, apparteneva al repertorio teatrale già tra V e IV secolo a.C.

### *Moicheutria* – Senofonte Efesio – Eliodoro

Il diffuso tema letterario della passione della padrona per il servo ha riscosso successo anche nel romanzo: Senofonte Efesio racconta, in 3,12 – 4,1–4, l'appassionato quanto criminale amore della padrona Cinò per il servo Abrocome; Eliodoro, in una lunga esposizione che abbraccia il settimo e l'ottavo libro dei suoi *Ethiopika*, narra la vicenda dell'amore non corrisposto della regina Arsace per il prigioniero e schiavo Teagene.

Differentemente dai casi finora esaminati, qui non si può parlare – se non altro per motivi cronologici<sup>29</sup> – di specifiche allusioni o rielaborazioni parodiche da parte dell'anonimo autore della *Moicheutria*. Ciò che invece appare significativo, nella nostra prospettiva d'analisi, è la rilevante somiglianza dell'impianto narrativo che regola lo sviluppo degli episodi: tanto nel mimo quanto nei due romanzi, i personaggi, le motivazioni e le dinamiche d'azione sembrano obbedire a meccanismi analoghi, per nulla estranei a una *techne* compositiva di tipo letterario.<sup>30</sup>

*La protagonista.* Nel mimo, o quanto meno nella parte che di esso ci è giunta, non vi è un ritratto fisico della *moicheutria*, ma è evidente che a questa esigenza suppliva la natura stessa dello spettacolo, dal momento che il pubblico poteva vedere la protagonista direttamente con i propri occhi. È

<sup>28</sup> *Esopo* è anche il titolo di una commedia di Alessi, di cui si sono conservati solo pochi versi (fr. 9 K.-A.), dai quali non è possibile stabilire se vi fossero riferimenti alla resurrezione del favolista.

<sup>29</sup> La datazione di Senofonte al II secolo d.C. ne fa, al massimo, un contemporaneo dei due mimi di Ossirinco, mentre Eliodoro, sebbene la sua cronologia sia incerta, è sicuramente vissuto in un'epoca successiva, non anteriore al III–IV secolo d.C.

<sup>30</sup> Entrambe le vicende, a loro volta, possono essere considerate un'ennesima rielaborazione dell'assai noto *Potipharmotif*, in base al quale una donna sposata (come appunto la moglie di Putifarre nel racconto veterotestamentario di *Ge.* 39, 7–21) si innamora di un ospite (Giuseppe nell'episodio biblico) e, venendo da lui rifiutata, lo accusa di violenza sessuale. Per il *Potipharmotif* cf. López Salvá 1994 e Andreassi 1997, 9–11.

verosimile, comunque, che ella fosse un personaggio dal grande impatto visivo, come lasciano pensare i due omologhi romanzeschi di Cinò e Arsace: segnalandosi l'una per l'orribile ripugnanza (3,12,3) e l'altra per l'eccezionale bellezza (7,2,1), esse sono entrambe figure sopra le righe, l'una e l'altra caratterizzate da uno statuto estetico che le pone al di là della media.

Ciò che soprattutto accomuna le tre protagoniste è il ruolo sociale, il quale contribuisce a definire in negativo il loro comportamento: tutte padrone dello schiavo che concupiscono, esse occupano una posizione sociale nettamente dominante rispetto all'oggetto della loro passione (Arsace è persino regina). Tanta spregiudicata immoralità non giunge inaspettata: al pubblico della *Moicheutria* non sarà sfuggita la sbrigativa risolutezza con cui la protagonista dapprima rivolge i propri appetiti sessuali verso lo schiavo Eso-po e, subito dopo, passa a tramare l'omicidio del marito; quanto a Cinò e Arsace, sono gli stessi romanzieri, in apertura della narrazione, a sollecitare l'attenzione dei lettori sulla malvagità delle due signore: Cinò, donna 'molto peggiore a udirsi' che a vedersi, 'ha oltrepassato ogni dissolutezza' (3,12,3); Arsace, a sua volta, è 'riprovevole per condotta di vita e asservita a piaceri illeciti ed eccessivi' (7,3,1).

*Il marito.* La presenza di un legittimo consorte rende ancor più riprovevole la passione della padrona per lo schiavo: alla violazione dello *status* sociale si aggiunge quella del vincolo coniugale. In tutti e tre i casi il marito è una figura impossibilitata o incapace di intervenire per fermare le azioni della moglie: l'anziano marito della *moicheutria* pare infatti essersi allontanato dall'abitazione dopo un'aspra discussione,<sup>31</sup> la cui successiva rappacificazione è presa a pretesto dalla donna per tentare di avvelenarlo; Oroondate, il satrapo sposo di Arsace (il quale già in passato, quando la moglie si era innamorata del casto Tiami, aveva preferito non prendere provvedimenti nei confronti di lei [7,2,2-5]), è lontano da Menfi, impegnato in una guerra contro gli Etiopi, e la stessa serve e mezzana di Arsace, Cibele, non manca di sottolineare astutamente la sua assenza allorché rivela a Teagene la passione della regina per lui (7,20,2); soltanto Arasso, il marito di Cinò, è fisicamente presente allorché la consorte si innamora del giovane schiavo Abrocome, ma egli è un anziano soldato fuori servizio (3,12,2), evidentemente tenuto in scacco dalla moglie, tanto da non accorgersi che, mentre egli ama Abrocome

<sup>31</sup> Secondo gli studiosi – Sudhaus 1906, 248; Nicoll 1931, 118; Manteuffel 1930, 47 – la disputa ha avuto luogo (o comunque è stata riferita) nella parte iniziale del mimo, non tramandatici dal papiro di Ossirinco.

di un amore filiale (3,12,4), Cinò ne fa oggetto di spregiudicate *avances*.

Unico fra i tre mariti traditi, Arasso detiene inoltre l'infausto primato di venire ucciso dalla moglie e poi compianto dalla stessa omicida.<sup>32</sup> Il marito della *moicheutria*, invece, pur essendo vittima di un avvelenamento (non legato, comunque, alla vicenda adulterina), trova la salvezza per merito del fedele servo Spinther (non diversamente da quanto accadrà a Cariclea, salvata anch'essa dal veleno di Cibele grazie all'intervento di una giovane schiava che scambia i bicchieri [8,6,8 – 8,9,5]). E, nella vicenda narrata da Eliodoro, la fedifraga Arsace arriva al punto di auspicare il ritorno di Oroondate: temendo di essere stata scoperta, la donna sa bene di poter placare le ire del marito tradito con qualche affettuosa ed efficace carezza (8,5,7).

*La proposta erotica.* Dopo aver manifestato i propri sentimenti (r. 107), la *moicheutria* manda a chiamare lo schiavo Esopo, con l'esplicito incarico di soddisfare i desideri sessuali di lei (r. 108). Non meno diretta è Cinò, la quale, innamoratasi a prima vista di Abrocome, non riesce più a trattenersi e, smaniosa di appagare il proprio desiderio (3,12,3), incalza il giovane con la richiesta di vivere insieme, una volta eliminato il marito Arasso (3,12,4). Arsace, condizionata dal suo *status* di regina, è l'unica che non dichiara il proprio amore allo schiavo (tanto più che questi è ritenuto, inizialmente, un ospite straniero), preferendo ricorrere all'ausilio di un'aiutante (l'anziana serva Cibele), la quale svolge il ruolo di mezzana e di suo 'doppio'; in questo modo Eliodoro può non soltanto descrivere il crescendo della passione della regina (7,4,2; 7,6,1; 7,8,6 e, soprattutto, 7,9–10), ma anche far pronunciare a Cibele parole inequivocabili, allorché ella, a più riprese sollecitata dall'impaziente padrona (7,19,9), rivela a Teagene l'ardente sentimento di Arsace: la regina – riferisce Cibele – si strugge per lui e lo desidera follemente (7,20,2 e 5).

*La fedeltà a un'altra donna.* Esopo, Abrocome e Teagene sono innamorati, rispettivamente, di Apollonia, Anzia e Cariclea, le quali costituiscono un fortissimo ostacolo al cedimento del giovane concupito: in nome di Apollonia, Esopo affronta fieramente le frustate della *moicheutria*; il pensiero di Anzia rallenta il cedimento (peraltro solo momentaneo) di Abrocome alle pressioni di Cinò; l'amore per Cariclea è il sentimento, ricambiato, che guida le azioni di Teagene e la sua resistenza agli assalti di Arsace.

<sup>32</sup> Qualche analogia è nella *Moicheutria*, dove la protagonista, dinanzi al presunto cadavere dell'amato Esopo, da lei stessa fatto uccidere, passa a compiangergli con tono paratragico (rr. 147–150).

Se, in Senofonte Efesio, Cinò ignora l'esistenza di Anzia, negli altri due testi la padrona è ben consapevole dell'esistenza della rivale, per la quale nutre una feroce gelosia che la spinge, anche sul piano linguistico, a un atteggiamento ostile e violento: la *moicheutria* definisce Apollonia una 'puledra' (r. 119), sottolineandone così la natura lasciva e altezzosa;<sup>33</sup> Arsace, con maggiore odio, dopo aver ripetutamente constatato l'intensità del sentimento di Cariclea per Teagene, chiama la rivale 'maledetta' (8,7,1).

*La vendetta.* Snodo fondamentale in tutti e tre i testi presi in considerazione è il passaggio dall'amore non contraccambiato al rabbioso desiderio di vendetta. Nella *Moicheutria* la protagonista, furiosa per il rifiuto di Esopo, procede immediatamente alla punizione, avvalendosi senza alcun indugio dell'autoritario *status* di padrona: alle severe minacce (rr. 114 e 116), la donna fa seguire impietose frustate e quindi l'ordine, impartito agli altri servi, di crocifiggere e sgozzare il giovane sdegnoso insieme alla sua amata Apollonia (rr. 124 e 127).

Più subdolo, ma non meno spietato, è il piano di vendetta escogitato da Cinò: la padrona, infatti, fa arrestare Abrocome accusandolo pubblicamente dell'omicidio del marito Arasso (3,12,6), da lei stessa in precedenza commesso nel folle tentativo di eliminare ogni ostacolo che si frapponesse all'unione con lo schiavo.

In Eliodoro, la feroce tortura che Arsace, aizzata da Cibele, infligge a Teagene (8,6,1-2) giunge quasi inevitabile dopo i ripetuti rifiuti che il giovane le ha opposto. Il passaggio dall'amore non contraccambiato all'odio è esplicitamente sottolineato nel corso della narrazione: Cibele ricorda a Teagene che le donne di nobile origine diventano – se sono innamorate – spietate e vendicative (7,20,4); Arsace in persona, poi, manda a dire a Teagene che, se si ostina nel rifiutarla, farà i conti nel medesimo tempo con un'amante respinta e una padrona adirata (7,25,2); e lo stesso narratore teorizza infine, con tono gnomico, che 'un amore privato della speranza non ha riguardo dell'amato e desidera volgere l'insuccesso in vendetta' (8,6,1).

*La delega della punizione.* La vendetta punitiva messa in atto dalle protagoniste è in tutti e tre i casi delegata ad altra persona. La *moicheutria* si rivolge dapprima ai servi, perché procedano alla crocifissione di Esopo e di Apollonia (rr. 122-128), e poi, attraverso di loro, alle guardie campestri, affinché tengano in custodia Apollonia, ricatturata dopo la fuga (rr. 140-142). Alla crocifissione, che avviene peraltro con modalità molto simili a

<sup>33</sup> Per questa duplice caratterizzazione cf. Andreassi 2001a, 117.

quelle prescritte dalla *moicheutria* nel mimo di Ossirinco,<sup>34</sup> è condannato anche Abrocome (4,2,1-3), fatto ingiustamente arrestare da Cinò e inviato al governatore d'Egitto per espiare la pena. Come la padrona adultera del mimo, anche la risentita regina Arsace, nel romanzo di Eliodoro, si affida alla servitù (l'eunuco Eufrate) per far cedere, con la reclusione e le torture, il recalcitrante Teagene; inoltre, desiderosa di vendicarsi e di rendere più aspre le sofferenze dei due innamorati, fa sì che essi condividano la prigionia e le catene (8,9,21). In realtà, la reciproca visione allevia la pena di Teagene e Cariclea, i quali, in una paradossale gara, affrontano ogni inasprimento della punizione come una nuova prova d'amore; ben più smaliziata, la *moicheutria* conosce il potere balsamico della reciproca visione e impartisce ai servi precise istruzioni affinché, al momento della crocifissione, evitino che Esopo e Apollonia possano guardarsi e così esalare l'ultimo respiro immersi nel piacere (rr. 124-127).

*L'intervento divino.* Nella *Moicheutria* una teofania avrebbe consentito a Esopo e Apollonia di fuggire, secondo quanto sostengono i servi incaricati di crocifiggere i condannati (rr. 129-131). L'episodio, piuttosto marginale nel mimo, sembra proporre in realtà un'allusione umoristica a uno schema narrativo, che, come mostrano i romanzi di Senofonte Efesio e Eliodoro, doveva già aver assunto le caratteristiche stereotipe del *topos*. Abrocome, crocifisso presso le rive del Nilo, è infatti salvato dal provvidenziale intervento del fiume egiziano, che, invocato dal giovane come una divinità (4,2,4), dapprima lo trasporta senza danno fino al mare, e, poi, quando l'eroe è nuovamente catturato e messo al rogo, interviene con le sue acque per spegnere il fuoco della pira (4,2,8), dando luogo a un *thauma* che costringe i presenti a interrogarsi sulla reale colpevolezza di Abrocome (4,2,9-10). Analoga prodigiosa salvezza trova pure Cariclea (8,9): condannata al rogo da Arsace per l'avvelenamento di Cibele (uccisa dalla bevanda che l'anziana serva intendeva somministrare proprio a Cariclea), la giovane amante di Teagene si rivela miracolosamente inattaccabile dalle fiamme; anche in questo caso gli increduli astanti sono indotti a credere che il sorprendente fenomeno sia da addebitare alla benevolenza divina che protegge la fanciulla, evidentemente innocente; la stessa Cariclea, confidandosi con Teagene, attribuisce la salvezza a 'qualche intervento soprannaturale' e a un 'beneficio degli dèi' (8,10,2), e continua a mostrarsi riconoscente verso la 'benevolenza divina' (8,11,8) anche quando comprende che il miracolo va in realtà ascritto

<sup>34</sup> Cf. Andreassi 1999, 20.

al potere della pietra incastonata nel suo anello.

*La conclusione.* Gli episodi narrati da Senofonte Efesio e da Eliodoro si concludono con la morte di Cinò e Arsace: l'una è condannata alla crocifissione dal governatore d'Egitto (4,4,2), l'altra si suicida impiccandosi (8,15,2). Diverso, almeno in apparenza, è il caso della *Moicheutria* dove, dopo l'uscita di scena della padrona, se ne perdono letteralmente le tracce. Se tuttavia si considera la prospettiva scenica della *pièce*, che prevede il costante parallelismo tra le macchinazioni della *moicheutria* e le contromosse di Spinther, si comprende che un'eventuale punizione della donna apparirebbe un elemento del tutto marginale.<sup>35</sup> Indiretta conferma giunge proprio dalle vicende romanzesche, dove la notizia della morte di Cinò e di quella di Arsace sono riferite incidentalmente, a titolo di cronaca, allorché la vicenda si è, di fatto, già risolta: ininfluenti nello sviluppo narrativo, le morti delle due donne sembrano più che altro rispondere alla curiosità di quell'ampia percentuale di lettori che, abituata alla cristallizzazione delle forme del romanzo, va alla ricerca dell'inevitabile *happy ending*, con la sconfitta del personaggio 'cattivo' e la vittoria dei 'buoni'.

Da quanto si è fin qui esaminato emerge una significativa contiguità tra una produzione ritenuta di immediato consumo, quale il *Charition* e la *Moicheutria*, e l'ambito letterario tradizionale.<sup>36</sup> Una contiguità che, per di più, si manifesta in forme differenziate: la parodia – o, quanto meno, un processo di degradazione del modello 'alto' – avvicina il *Charition* ai testi di Omero e di Euripide; l'analogia tematica con il quinto mimiambro di Eronda pone la *Moicheutria* nel solco della più nitida espressione letteraria del genere mimico; le allusioni alla tradizione biografica su Esopo documentano il recupero di un patrimonio già consolidato sul piano culturale e confluito, poi, nel testo della *Vita Aesopi*; le somiglianze strutturali con le vicende del romanzo denotano, infine, una familiarità con un ambito che assumerà le caratteristiche di un genere letterario tradizionale.

I mimografi non si limitano, dunque, ad aderire a schemi già collaudati e destinati a conservarsi nel corso dei secoli, ma danno prova di saper reinterpretare e riproporre parti significative e identificabili del repertorio letterario:

<sup>35</sup> Per ulteriori considerazioni cf. Andreassi 2001a, 157.

<sup>36</sup> Non è trascurabile, peraltro, che in entrambi i mimi agiscono meccanismi tipicamente teatrali ('a parte', verbi scenici, didascalie verbali, indicazioni registiche) che dimostrano notevole familiarità dei mimografi di Ossirinco con una specifica *technè* scenica.

operazione, questa, che non può prescindere dalla familiarità con i modelli e dall'innegabile capacità di 'smontarli' e 'ricostruirli' nelle loro parti significative, di rivisitarli e adattarli a un pubblico e a un contesto differenti da quelli originari.

Collocabili tra 'consumo' e 'letteratura', i mimi di Ossirinco rivelano così, da una parte, l'*impasse* accusata – per lo meno rispetto a questo tipo di testi – dalla tradizionale e fuorviante cesura tra *letteratura alta* e *letteratura bassa*; dall'altra, inducono all'adozione di un più duttile approccio critico: una prospettiva di analisi, cioè, che sappia cogliere con precisione, e in tutta la sua eterogenea complessità, quel processo osmotico lungo il quale si snoda la metamorfosi del patrimonio letterario.

### Bibliografia

- Adrados, F.R. 1993. Rec. a: M. Papatomopoulos, *Aesopus Revisitatus*, Ioannina 1989, e a: M. Papatomopoulos, 'Ο βίος τοῦ Ἀισώπου. Ἡ παραλλαγή Γ. Κριτική ἔκδοση με Ἑισαγωγή καὶ Μετάφραση, Ioannina 1990, *Gnomon* 65, 660–64.
- 1999. *History of the Graeco-Latin Fable*, I, Leiden – Boston – Köln, 647–85 (trad. inglese, rivista e aggiornata, di *Historia de la fábula greco-latina*, I.2, Madrid 1979).
- Andreassi, M. 1997. 'Osmosis and contiguity between 'low' and 'high' Literature: *Moicheutria* (POxy 413 verso) and Apuleius', in: H. Hofmann, M. Zimmerman (edd.), *Groningen Colloquia on the Novel*, vol. 8, Groningen, 1–21.
- 1999. 'P.Oxy. III 413 (Moicheutria), rr. 122–124 verso', *ZPE* 124, 17–21.
- 2000. 'La figura del *malakos* nel mimo della *Moicheutria*', *Hermes* 128, 320–26.
- 2001a. *Mimi greci in Egitto: Charition e Moicheutria*, Bari.
- 2001b. 'Esopo sulla scena: il mimo della *Moicheutria* e la *Vita Aesopi*', *RhM* 144, 203–25.
- Arnott, W.G. 1971. 'Herodas and the kitchen sink', *G&R* 18, 121–32.
- Crusius, O. 1914. (ed.) *Herondae Mimiambi, Novis fragmentis adiectis*, Lipsiae<sup>5</sup>.
- 1910. 'Über das Phantastische im Mimus', *NJA* 25, 81–102.
- Cunningham, I.C. 1987. (ed.) *Herodas Mimiambi. Cum appendice fragmentorum mimorum papyraceorum*, Leipzig.
- Dillery, J. 1999. 'Aesop, Isis, and the Heliconian Muses', *CPh* 94, 268–80.
- Garland, R. 1995. *The Eye of the Beholder. Deformity & Disability in the Graeco-Roman World*, London.
- Gómez (i Cardó), P. 1987. *La Vida d'Isop, entre el iambe, la faula i la novela*, Barcelona (diss.).
- Gómez, P. 1990–1992. 'El frigi del mimiamb V d'Herodes', *Ítaca* 6–8, 71–80.
- Grenfell, B.P., Hunt, A.S. 1903. '413. Farce and Mime', in: *The Oxyrhynchus Papyri*, vol. 3, London.
- Hägg, T. 1997. 'A Professor and his Slave: Conventions and Values in the Life of Aesop', in: P. Bilde, T. Engberg-Pedersen, L. Hannestad, J. Zahle (edd.), *Conventional values of the Hellenistic Greek*, Aarhus, 177–203.
- Holzberg, N. 1999. 'The Fabulist, the Scholars, and the Discourse: Aesop Studies Today', *IJCT* 6, 236–42 (rec. a Papademetriou 1997).



- 2001a. *Die antike Fabel. Eine Einführung*, Darmstadt<sup>2</sup>.
- 2001b. *Der antike Roman. Eine Einführung*, Düsseldorf – Zürich<sup>2</sup>.
- Hopkins, K. 1993. 'Novel Evidence for Roman Slavery', *P&P* 138, 3–27.
- Jedrkiewicz, S. 1994. 'La mujer del filósofo y la mujer de la filosofía', in: *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Zaragoza, 215–24.
- Kehoe, P.H. 1984. 'The adultery mime reconsidered', in: D.F. Bright, E.S. Ramage (edd.), *Classical Texts and their Traditions. Studies in Honor of C.R. Trahman*, Chico, 89–106.
- Lissarrague, F. 2000. 'Aesop, Between Man and Beast: Ancient Portraits and Illustrations', in: B. Cohen (ed.), *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Leiden – Boston – Köln, 132–49.
- López Salvá, M. 1994. 'El tema de Putifar en la literatura arcaica y clásica griega en su relación con la literatura del Próximo Oriente', *CFC(G)* 4, 77–112.
- Manteuffel, G. 1930. *De opusculis Graecis Aegypti e papyris, ostracis lapidibusque collectis*, Warszawa.
- Mekler, S. 2009. *Zur Farce von Oxyrhynchos*, in: «Wiener Eranos. Zur 50. Versammlung deutscher Philologen ... in Graz», Wien, 20–25.
- Merkle, S. – Stramaglia, A. 2000. *Vita di Esopo*, in: A. Stramaglia (ed.), *Ἔρωσ. Antiche trame greche d'amore*, Bari, 307–14.
- Nagy, G. 1979. *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore – London.
- Nicoll, A. 1931. *Masks, Mimes and Miracles. Studies in the Popular Theatre*, London – Bombay – Sydney.
- Papademetriou, J.-Th.A. 1997. *Aesop As An Archetypal Hero*, Athens.
- Papathomopoulos, M. 1999. 'Ο Βίος τοῦ Αἰσώπου. Ἡ Παραλλαγή W, editio princeps. Εἰσαγωγή, Κείμενο, Μετάφραση, Σχολία, Ἀθήνα.
- Pervo, R.I. 1998. 'A Nihilist Fabula: Introducing the *Life of Aesop*', in: R.F. Hock, J. Bradley Chance, J. Perkins (edd.), *Ancient Fiction and Early Christian Narrative*, Atlanta, 77–120.
- Pillolla, M.P. 1996. *Anonimo. Esopo, viaggi e avventure. Romanzo antico*, Cagliari.
- Reynolds, R.W. 1946. 'The Adultery Mime', *CQ* 40, 77–84.
- Salomone, S. 1999. 'Una risata veramente diabolica: l'*eidōs* di Esopo nel *Romanzo di Esopo* (C.24 W)', *StudUmanistPiceni* 19, 176–87.
- Santelia, S. 1991. *Charition liberata (P.Oxy 413)*, Bari.
- Shiner, W. 1998. 'Creating Plot in Episodic Narratives: *The Life of Aesop* and the Gospel of Mark', in: R.F. Hock, J. Bradley Chance, J. Perkins (edd.), *Ancient Fiction and Early Christian Narrative*, Atlanta, 155–76.
- Simon, F.-J. 1991. *Τὰ κύλλ' ἀείδειν. Interpretationen zu den Mimiamben des Herodas*, Frankfurt a. M. – Bern – New York – Paris.
- Sudhaus, S. 1906. 'Der Mimus von Oxyrhynchos', *Hermes* 41, 247–77.
- Zanker, P. 1997. *La maschera di Socrate. L'immagine dell' intellettuale nell'arte antica*, Torino (ediz. orig. München 1995).