



**eum x** quaderni



# Heteroglossia n. 12

Simboli e metafore di trasformazione nella dimensione pluriculturale delle lingue, delle letterature, delle arti

Atti del simposio internazionale, Macerata 17-18 Novembre 2010

a cura di Graciela N. Ricci

eum



*In memoriam János Petöfi*

Università degli Studi di Macerata

Heteroglossia n. 12

Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarità. Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali.

*Comitato scientifico:*

Lisa Block de Behar

Aline Gohard Radenkovic

Karl Alfons Knauth

Claire Kramersch

Hans-Günther Schwarz

Manuel Ángel Vázquez Medel

Geneviève Zarate

*Direttore:*

Hans-Georg Grüning

*Comitato di redazione:*

Hans-Georg Grüning

Danielle Lévy

Graciela N. Ricci

Armando Francesconi

Mathilde Anquetil

*Segreteria:*

Mathilde Anquetil

isbn 978-88-6056-349-1

Prima edizione: giugno 2013

©2013 eum edizioni università di macerata

via Carducci (c/o Centro Direzionale) - 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

Stampa:

stampalibri.it - Edizioni SIMPLE

via Trento, 14 - 62100 Macerata

info@stampalibri.it

[www.stampalibri.it](http://www.stampalibri.it)

Hans-Georg Grüning (Università di Macerata)

La volpe e il camaleonte: simboli dell'inganno e della dissimulazione

Alla fine del mese di ottobre del 2010 alcuni giornali italiani hanno rappresentato il presidente della Camera, Gianfranco Fini, nelle vesti di un camaleonte. Parlando di politici piuttosto abili ed astuti, come Andreotti e anche, come “bersaglio” attuale Fini, era ed è ancora uso chiamarli “volpe” o meglio “vecchia volpe” e attribuire loro le caratteristiche ritenute tipiche di questo animale, cioè la furbizia e l’astuzia. L’uso disinvolto di questi animali per caratterizzare atteggiamenti e comportamenti di uomini, in questo caso uomini politici, rivela una tradizione di trasformazione simbolica confermata.

Nel lavoro, partendo dai significati simbolici e metaforici assunti dalla “volpe” e dal “camaleonte” nelle favole dell’antichità e nelle credenze codificate nei bestiari popolari e dai conseguenti significati simbolici e metaforici, come imitazione, adattamento, inganno, dissimulazione, astuzia, adulazione ecc., si proverà a tracciare un quadro del ruolo che i due animali hanno avuto nella letteratura europea, nell’emblematica e nella satira politica. Si proverà quindi a individuare i fattori rilevanti per la trasformazione in simboli degli animali volpe e camaleonte, tracciando le linee di evoluzione di questi nel corso del tempo. Maggiore attenzione sarà attribuita alla figura della volpe che ha una rilevanza letteraria di lunga tradizione e occupa un posto di privilegio nella memoria culturale europea. Infatti, oltre alla favolistica dell’antichità greco-romana, nel medioevo troviamo

l'epopea del *Roman de Renart*, cui segue una lunga serie di imitazioni o variazioni del tema fino al *Reineke Fuchs* di Goethe e alle favole di La Fontaine. Meno presente nella memoria collettiva letteraria è il camaleonte, anche se, come vedremo, gode di una discreta presenza soprattutto nei periodi più vicini a noi.

Se vogliamo rintracciare l'evoluzione del simbolo "Volpe", prestando attenzione ai suoi usi metaforici e simbolici, possiamo guardare ad alcuni filoni che nel corso dei tempi si sono contaminati a vicenda :

- Bibbia, credenze popolari;
- bestiario satirico di Semonide d'Amorgo (sulle donne), bestiari soprattutto medievali (*Tierbücher*);
- Favole: Esopo, Fedro, La Fontaine, (che in Germania hanno influenzato la letteratura favolistica dell' Illuminismo e del Sentimentalismo);
- epica medievale di animali (*Tierepos*);
- emblematica;

Partiamo innanzitutto dalle caratteristiche dell'animale che hanno contribuito a formare i significati simbolici legati al suo nome. Marianne Sammer<sup>1</sup> ritiene rilevante a questo proposito l'atteggiamento da predatore della volpe e conseguentemente le qualità antropomorfe attribuitele della malvagità, dell'astuzia, della scaltrezza e furbizia:

Relevant für die Symbolbildung sind (a) das räuber. Verhalten des F. und, damit zusammenhängend, (b) die ihm seit der Antike zugeschriebenen anthropomorphen Eigenschaften der Tücke, List und Verschlagenheit.

Vedremo comunque in seguito che la valutazione delle caratteristiche volpine non è solo negativa, anche se quella negativa prevale soprattutto nell'antichità e nel medioevo cristiano. Alle connotazioni simboliche negative più comuni della volpe come perfidia, scaltrezza e astuzia si aggiunge la sporcizia, connotazione negativa dovuta alla presunta abitudine della volpe, trasmessa

<sup>1</sup> Sammer, M. *Fuchs*, in Butzer/Jacob (a cura di), *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart/Weimar, Metzler 2009, p. 118.

da alcuni bestiari, di cospargere la coda con l'urina per tenere lontani i cani.

Carlo Lapucci nel suo libro *L'arca di Noè*<sup>2</sup>, sulla cui copertina spicca una volpe rossa (unico animale colorato) che monta sull'arca, elenca le caratteristiche rilevanti per la formazione del simbolo e i significati simbolici della volpe in relazione alle credenze popolari, come si manifesta nei proverbi, nelle credenze e leggende:

– Furbizia, astuzia: è l'attributo incontestato della volpe in ogni civiltà, per la sua straordinaria capacità di aggirare ostacoli, eludere trappole e superare quanto le impedisce di raggiungere pollai e volatili;

– Inganno: la favola le attribuisce caratteristiche antropomorfe nelle quali l'astuzia volpina è interpretata come inganno;

– Ipocrisia: nelle favole, alla corte del re Leone, la Volpe è consigliera d'inganni del sovrano, unendo le machiavelliche doti di astuzia e forza. Spesso maschera i suoi intenti sotto un manto di falsa virtù, tramando insidie allo stesso suo signore<sup>3</sup>.

Lapucci attribuisce inoltre alla volpe due personificazioni simboliche:

– Diavolo: nelle figurazioni medievali dell'inferno il Diavolo era rappresentato sotto spoglie volpine per le caratteristiche di ingannatore, che prospetta all'uomo il piacere e la felicità per poterlo perdere

– Erode: tessitore d'inganni ai danni di S. Giovanni Battista<sup>4</sup>.

Che il diavolo si presenti anche sotto le sembianze della volpe – sebbene nelle raffigurazioni più comuni questo si presenti sotto le spoglie di caprone o serpente – dimostra come questo sia visto maestro della trasformazione, in vesti sempre diverse o con delle maschere, della finzione e della dissimulazione, che abbiamo visto essere caratteristiche centrali della volpe.

Lapucci riporta altre credenze popolari, sempre in appoggio alle caratteristiche volpine:

<sup>2</sup> Lapucci, C. *L'arca di Noe. Bestiario popolare*, Milano, Garzanti 1995, pp. 341 ss.

<sup>3</sup> Ivi, p. 347.

<sup>4</sup> Ivi, p. 346.

Il *Fisiologo* riferisce una credenza ancora viva nelle Campagne. Quando la volpe caccia gli uccelli, si rotola nel fango rosso e si mostra come se fosse insanguinata, quindi si finge morta, stendendosi nel bosco. Allorché gli uccelli le saltellano intorno, balza su e ne afferra quanti può e li divora<sup>5</sup>.

Come esempio di credenze popolari Lapuzzi adduce anche il *Bestiario moralizzato di Gubbio*:

(...) trova una terra vermeilla e acesa,  
tegnese, pare sangue veramente,  
colcase en tera, per morta,  
destesa e l'uccelli ce scendono amantemente.

Tene li occhi chiusi et la lengua tra' fore,  
nom rende fiato enfien che s'asecura  
alcuno ucello, tanto che lo prende.

– La volpe quando è gravida diventa cauta e astutissima. tanto che non rischia mai ed è difficilissima catturala.

– Quando la volpe trova un fiume gelato, non vi mette subito il piede, ma verifica quanto il ghiaccio è spesso. Per far questo avvicina l'orecchio al ghiaccio e, se ode il mormorio delle onde sottostanti, non attraversa; se invece non sente nulla si avventura sulla superficie gelata<sup>6</sup>.

Se l'astuzia e la prudenza vengono dunque considerate le principali caratteristiche, la figura simbolica della volpe è più sfaccettata e viene connotata positivamente o negativamente a secondo del periodo storico e del tipo di società.

A fissare il significato simbolico della volpe sulla astuzia, ma anche al tentativo di legare il carattere volpino più alla donna che all'uomo ha contribuito Semonide di Amorgo con la sua satira sulla donna, in cui abbina la donna a degli animali, attribuendole caratteristiche negative, come donna maiale (sudicia e disordinata), donna cane (pettegola e litigiosa) e anche come donna volpe (furba e scaltra). Nella traduzione di Leopardi il pezzo del bestiario che riguarda la donna volpe suona così:

<sup>5</sup> Ivi, p. 342.

<sup>6</sup> Ivi, p. 343

Formò da l'empia volpe un'altra femmina  
 Che d'ogni cosa, o buona o mala o siasi  
 Qual che tu vogli, è dotta; un modo un animo  
 Non serba; e parte ha buona e parte pessima<sup>7</sup>.

Come abbiamo accennato sopra in altri bestiari medievali viene attribuita alla volpe anche la connotazione della sporcizia e di malodore, utilizzato poi in un discorso misogino nella poesia comica parodistica per dare un'immagine della donna in contrasto con quella idealizzata della poesia cortese. Nel sonetto *Dovunque vai, conteco porti il cesso* del fiorentino Rustico Filippi una serie di invettive che si concentrano sulla caratteristica della puzza come mette in luce l'ultima terzina in cui si afferma che si riconosce il corpo della donna (vecchia) che abbia partorito una volpe, dalla puzza che ne esce fuori: "in corpo credo figlinti le volpi, / ta lezzo n'esce fuor (...)"<sup>8</sup>.

La volpe probabilmente per il suo non positivo contatto con l'uomo come ladra di galline ecc. è (insieme al lupo e al leone) un protagonista delle *Fabulae* (da Esopo, Fedro in poi) ma è anche presente nelle opere di scienze naturali (Plinio Vecchio, Aristotele, *Historia Animalium*, Aelianus), presenze che hanno contribuito a formare il suo valore simbolico. Comunque questo valore oscilla ancora fra ammirazione e condanna. Il contenuto simbolico prevalentemente negativo nella cultura cristiana, la volpe lo deve alla esegesi di diversi passi del Vecchio e Nuovo Testamento (Giudici 15,4, Matthäus 8, 20 Lucas 9,58; 13,32 ecc.) dove la volpe viene messa in relazione con Erode, i falsi profeti, eretici e generalmente uomini malvagi: imbroglioni perfidi, ipocriti, seduttori ecc. (Hrabanus Maurus *De universo* XXII: "*De bestiis*", 225; Gregorio Magno *Moralia in Job* I,2; Isidoro di Sevilla *Etymolo-*

<sup>7</sup> Leopardi, G. *Volgarizzamento della satira di Simonide sopra le donne* MDCCCXXIII, in *Le poesie e le prose* (a cura di Francesco Flora), vol I, Milano, Mondadori 1973, p. 455. [Originale greco: τὴν δ' ἐξ ἀλιτρῆς θ<ε>ο̅ς ἔθηκ' ἄλωπεκος / γυναι̅κα πάντων ἴδριν οὐδὲ μιν κακῶν / λέληθεν οὐδὲν οὐδὲ τῶν ἀμεινόνων / τὸ μὲν γὰρ αὐτῶν εἶπε πολλάκις κακόν. / τὸ δ' ἐσθλόν ὄργην δ' ἄλλοτ' ἄλλοίην ἔχει.]

<sup>8</sup> Marazizni, C. *et al.* (a cura di), *Dove 'l si suona*. Mappe, storia e testi delle letterature italiana, Messina-Firenze, G. D'Anna 2010, p. 104.

*giae* II, 29). Arriviamo, come abbiamo già accennato in seguito alla ricezione del *Fisiologo*, alla identificazione della Volpe con il diavolo, che inganna e porta al peccato gli uomini.

...Così anche il demonio e le sue opere sono piene di perfidia; chi vuole partecipare delle sue carni, muore. Le sue carni sono queste: lussuria, avarizia, dissolutezza, omicidio. Per questo anche Erode è stato paragonato alla volpe [...] Bene dunque ha detto il Fisiologo della volpe [...] <sup>9</sup>.

Questa capacità diabolica di trasformazione vede ad esempio la volpe come eretico che predica ai volatili e alle lepri travestita da monaco, (*Ysengrimus* – Nivardus ca. 1150: Willem, *Reinaert de Vos*, c.a. 1250), o come pellegrino (cfr. Fig. 1). L'epica medievale infatti dà alla volpe la dignità letteraria quale l'animale più rappresentato in quest'epoca. Già nell'*Ysengrimus*, un'epopea in latino composta da 12 favole del fiammingo Nivardus, che riprende molti motivi dalla letteratura classica di favole, il lupo Ysengrimus, il protagonista, viene tormentato dalla vendetta e dagli scherzi brutali della volpe Reinardus. La tipologia del racconto cambia: il mondo animale serve come specchio della società feudale medievale dominata dal clero. È il merito di Nivardus aver dato i nomi ai protagonisti del regno degli animali, nomi che poi sono stati adottati da tutte le epopee di animali seguenti. L'interesse si sposta poi definitivamente dal lupo alla volpe nel *Roman de Renart* (ca. 1200), suddiviso in 24 "branches", che con l'intenzione soprattutto di far ridere, presenta il trionfo della volpe, ma anche la sua condanna per impiccagione per l'assassinio di Dame Coppé, condanna alla quale si sottrae con la promessa di fare per penitenza un pellegrinaggio in Terra Santa. Qui prevale la satira contro il clero, nell'insieme però l'epopea dà la rappresentazione più o meno satirica della vita feudale medievale.

Nel *Reinhart Fuchs* dell'alsaziano Heinrich der Glîchesaere (ca. 1200, frammento, elaborato nel XIII. sec.), invece, la satira si rivolge in maniera allusiva contro la concezione del mondo cortese; la volpe trionfa sul re (Frevel) che muore avvelenato. Nella

<sup>9</sup> *Il Fisiologo*, a cura di Zambon F., Milano: Adelphi, 1975, p. 54.



Fig.1. Reineke Pilger

satira *Renart le Bestourné* de Rutebeuf (XIII. sec.) rivolto contro gli ordini monastici mendicanti, Renart ha una ascesa sociale, diventando consigliere del re.

Il successo del *Roman de Renart* e delle opere che si ispiravano ad esso era così forte che il nome della volpe in francese, “goupil”, è stato sostituito in un processo metonimico con il nome proprio di origine franca “Reginhart” – il nome che Nivardus aveva

inventato per la volpe – che poi si è trasformato in “renard” (basti pensare a *La Fontaine* e al suo “*Le corbeau et le renard*”). Le diverse elaborazioni medievali (in Francia, Inghilterra, Olanda, Germania) che seguono questo primo *Roman de Renart* presentano, pur continuando a sfruttare gli elementi burleschi e boccacceschi che tanto in questo genere letterario piacciono al pubblico, Renart, la volpe, una volta come vinto, una volta come vincitore. Comunque è lui che con il suo atteggiamento ambiguo e la sua sfrontata manipolazione della verità mette a nudo l’ipocrisia della società cortese.

Dal 1480 con il *Reinaert* di Hinrek van Alkmar l’epopea fu sempre più usata con lo scopo di criticare le condizioni della società e della chiesa, ma soprattutto con l’epopea rimata in basso tedesco *Reineke de Vos* (Lubecca 1498) la corte, i signori e il clero di corte vengono visti in uno “specchio” critico. Questa epopea ha avuto un grande successo e viene tradotta in molte lingue. Nel 1752 Gottsched propone una nuova edizione e una traduzione in alto tedesco che poi serve come modello per la piccola epopea del Goethe, *Reineke Fuchs*: la volpe che nelle opere precedenti spesso si salvava e acquistava il favore dei potenti usando le strategie dell’adulazione, della furbizia, dell’ipocrisia e della menzogna comincia a sviluppare doti di demagogo, si attua la trasformazione del consigliere di corte in un uomo politico di stampo moderno.

La volpe nell’epica medievale con la sua visione critica e spietata della società cortese e il suo comportamento dispettoso che gioca i suoi scherzi boccacceschi a tutti, la sua non-osservanza delle regole, potrebbe essere vista come un precursore del picaro, dello *Schelm*, anche se viene scelta una prospettiva piuttosto dall’alto, mentre quella del picaro è quella dal basso, da servitore. E. Frenzel afferma comunque che il picaro (*Schelm*) si nasconde dietro la maschera della volpe, assumendo le caratteristiche di essa<sup>10</sup>.

La figura della volpe ha avuto sempre un importante ruolo nella favola, è adulatrice, imbrogliona, ma spesso anche imbro-

<sup>10</sup> Frenzel, E. *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart: Kröner 1980, p. 616.

gliona imbrogliata (*le renard et la cigogne*) o imbrogliona punita. Ma è anche una figura saggia. Vediamo questa doppia concezione della figura quando confrontiamo la favola di La Fontaine *Le corbeau et le renard* con la variante di Lessing *Der Rabe und der Fuchs*. Mentre in La Fontaine la volpe dà un insegnamento morale al corvo, cioè di non fidarsi degli adulatori: “Apprenez que tout flatteur vit aux dépens de celui qui l’écoute”<sup>11</sup> e che il prezzo per la lezione è il formaggio, nella favola di Lessing, illuminista di forte moralità, il corvo, che aveva rubato senza saperlo un pezzo di carne avvelenato che il giardiniere aveva buttato per i gatti del vicino, regala all’adulatrice questo pezzo, e la volpe, mangiandolo, muore avvelenata. Qui la morale è crudele: “Möchtet ihr euch nie etwas anders als Gift erloben, verdammte Schmeichler!”<sup>12</sup>

In positivo dunque, nella volpe l’intelligenza astuta si presenta anche come saggezza, come risulta da un’altra delle tante favole di La Fontaine che hanno come protagonista la volpe: *Le Renard et le buste*. Riprende il famoso motivo della favola di Esopo (“Ὅ hoia kephalé kai enkephalon ouk echei”, usato poi da Fedro nella fabula I,7 *Vulpes ad personam tragicam* : “O quanta species” inquit, cerebrum non habet”)<sup>13</sup>. Davanti a un busto, opera di un artista, la volpe dice: “*Belle tête, (...) mais de cervelle point*”<sup>14</sup>. E qui troviamo un aggancio all’emblematica (Fig. 2) che ha continuato a diffondere il motivo. Anche Lessing riprende la favola con il titolo: *Der Fuchs und die Larve*<sup>15</sup>, ma cambia il testo, interpretandolo diversamente e arrivando a un diverso commento moralistico, in quanto aggiunge un terzo elemento, ispirato forse dall’immagine di una maschera teatrale con la bocca aperta: “Welch ein Kopf! [...] Ohne Gehirn und mit einem offenen

<sup>11</sup> La Fontaine, J. de, *Fables*, Préface de Jean Giraudoux, Notes de José Lupin, Paris, Gallimard 1964, p. 60.

<sup>12</sup> Lessing, G.E. *Fabeln in Prosa*, in G.E.L., *Gesammelte Werke*, a cura di W. Stammler. München, Hanser 1959, p. 849: “Che con le vostre lusinghe non potreste acquisire nient’altro che veleno, maledetti adulatori”. (T.d.A.)

<sup>13</sup> Il motivo risale probabilmente a Omero, *Odissea*, ottavo canto, versi 176/7: Cfr. *Phaedri Augusti Liberti, et Fl. Aviani Fabulae*, Padua, G. Manfrè 1759, p. 15, nota 4.

<sup>14</sup> La Fontaine, O.J. de, cit., p. 135.

<sup>15</sup> Lessing, cit., p. 848.

Munde”. La bocca aperta infatti serve a Lessing per fustigare i chiacchieroni e più precisamente gli oratori: “Sollte das nicht der Kopf eines Schwätzers gewesen sein? Dieser Fuchs kannte euch, ihr ewigen Redner,”<sup>16</sup> mentre il passo della favola di Fedro allude al bell’aspetto con una contemporanea povertà di spirito.

La Bibbia, le favole, i bestiari, i romanzi e le epopee usano dunque la volpe come simbolo dell’inganno, della finzione e della dissimulazione. L’emblematica, sviluppatesi nel Cinquecento, basandosi sui significati simbolici della volpe e già stabiliti soprattutto dalla favola, favorisce tuttavia i significati positivi.

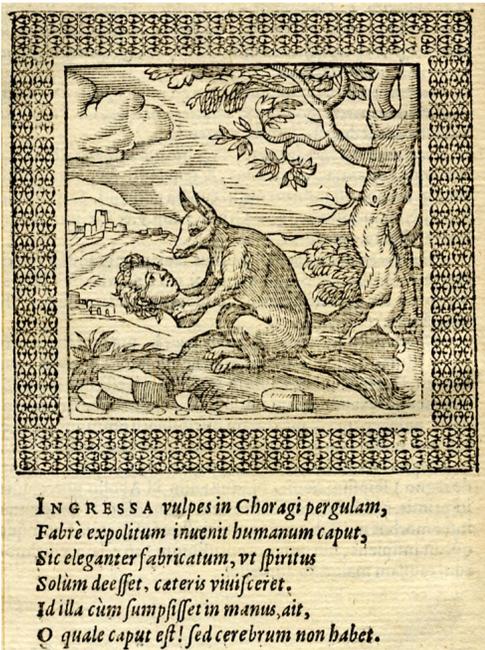


Fig. 2. Andrea Alciati: *Emblemata*, Anversa, 1577 (pag. 614): Emblema CLXXXVIII  
 “Mentem, non formam, plus pollere”

<sup>16</sup> *Ibidem*. “Non sarebbe stato la testa di un chiacchierone? Questa volpe vi conosceva bene, a voi incessanti oratori”.

Se ad esempio Alciati (*Emblematum libellus*, 1531) riprende come La Fontaine (*Le Renard et le buste*)<sup>17</sup> la favola della volpe con il busto. La volpe è raffigurata come colui che vede dietro le apparenze la vera natura della cosa. (Fig. 2)

L'immagine della “bella Testa senza cervello”, attribuito alla saggezza della volpe, in un certo modo è diventato un motivo autonomo nella letteratura per concretizzare il contrasto fra apparenza e sostanza. Così lo stesso Kant se ne serve in *Die Metaphysik der Sitten* per caratterizzare negativamente una dottrina giuridica meramente empirica: “Eine bloß empirische Rechtslehre ist (wie der hölzerne Kopf in *Phädrus*' Fabel) ein Kopf, der schön sein mag, nur Schade! daß er kein Gehirn hatt<sup>18</sup>.”

Sempre lo stesso emblema è stato illustrato da un altro stampatore che fa vedere la volpe che non osserva un busto bensì una maschera: *le renard et le masque* (Fig. 3). L'ispirazione dell'incisore è stata probabilmente stimolata da associazioni esterne al testo. Infatti c'è un passaggio dal busto alla maschera dovuto a una contaminazione con la metafora del teatro, dove la maschera sostituisce il busto. Filologicamente la versione più corretta, appoggiandosi sia a Esopo che a Fedro, è quella della maschera. Esopo mette in bocca alla volpe la citazione che poi ha avuto quella grande fortuna come formula e metafora: *Ὠλία κεφαλή, καὶ Ἰ'εγκέφαλον φουκ Λέχει*, alla quale abbiamo accennato. La testa fa diventare la maschera “busto”. Come primo che aveva introdotto questa versione viene indicato Guillaume Haudent nella sua traduzione delle favole di Esopo<sup>19</sup>. Questo riferimento al teatro abbiamo anche in La Fontaine *Le renard et le buste*, che riprende sì la favola di Fedro con la citazione di base, messa in bocca alla volpe: “*Belle tête, dit il, mais de cervelle point*”, ma cita nel testo

<sup>17</sup> La Fontaine, *Fables*, Préface de Jean Giraudoux, Notes de José Lupin, Paris, Gallimard 1964, p. 135 (livre quatrième, XIV).

<sup>18</sup> Kant, I. *Die Metaphysik der Sitten*. Erster Teil: *Metaphysische Anfangsgründe der Rechtslehre*. (AA VI) S. 230: “una dottrina giuridica è (come la testa lignea della favola di Fedro) una testa che si può essere bello, Peccato! però che non abbia cervello”.

<sup>19</sup> *Trois cent soixante et six Apologues d'Esopo. trad. en rithme française*, Rouen, Dugord 1547.

anche la maschera, traduzione del resto esatta di “persona tragica”. Inizia infatti con la frase: “Les grands, pour la plupart, sont masques de théâtre”<sup>20</sup>, per sottolineare la differenza fra apparenza e essenza.



Fig. 3. Le renard et le masque <<http://anniceris.blogspot.it/2012/01/le-renard-et-le-masque.html>>

La maschera suggerisce la connotazione della simulazione e della menzogna, ed è usato così anche in contesti iconografici come ad es. da Salvator Rosa nel suo emblematico quadro *La menzogna*, (Galleria degli Uffizi, Firenze, Fig. 4) che mostra una figura maschile, probabilmente un attore, con la maschera in una mano, mentre con l'altra la sta indicando: la maschera simboleggia la vita vissuta dietro la falsità e le bugie ed è l'allegoria della

<sup>20</sup> *Ibidem.*

simulazione (o della dissimulazione), dunque può essere considerata una critica al mondo cortigiano, fondato sull'apparenza e sull'occultamento delle vere passioni.

Un altro esempio l'abbiamo in *La Perrière* (1539, Fig. 5)<sup>21</sup>, dove la Volpe diventa indispensabile simbolo per il principe nel governo. Simboleggia infatti la saggezza astuta e l'intelligenza, mentre il leone simboleggia la forza: così vediamo il principe/Re che porta al guinzaglio sia il leone che la volpe.



Fig. 4. Salvator Rosa: *La menzogna*, Firenze, *Gli Uffizi*

Questa immagine ci porta direttamente al *Principe* di Machiavelli che utilizza proprio questi due animali per spiegare la necessità per il principe di usare la “golpe”, cioè l'intelligenza:

<sup>21</sup> La Perrière, Guillaume de, *Le Theatre des bons engins, auquel sont contenus cent Emblemes moraulx*, Paris, Denys Janot, 1539 (n°22).

Sendo adunque, uno principe necessitato sapere bene usare la bestia, debbe di quelle pigliare la golpe e il liono; perché il liono non si difende da' lacci, la golpe non si difende da' lupi. Bisogna, adunque, essere golpe a conoscere e' lacci, e liono a sbigottire e' lupi. Coloro che stanno semplicemente in sul liono, non se ne intendano. Non può pertanto uno signore prudente né debbe, osservare la fede, quando tale osservanzia li torni contro e che sono spente le cagioni che la feciono promettere. E, se li uomini fussino tutti buoni, questo precetto non sarebbe buono; ma perché sono tristi, e non la osserverebbono a te, tu etiam non l'hai ad osservare a loro. Né mai a uno principe mancorono cagioni legittime di colorire la inosservanzia. Di questo se ne potrebbe dare infiniti esempli moderni, e monstrare quante paci, quante promesse sono state fatte irrite e vane per la infedeltà de' principi: e quello che ha saputo meglio usare la golpe, è meglio capitato. Ma è necessario questa natura saperla bene colorire, e essere gran simulatore e dissimulatore: e sono tanto semplici gli uomini, e tanto obediscano alle necessità presenti, che colui che inganna troverrà sempre chi si lascerà ingannare<sup>22</sup>.



Fig. 5. Guillaume de La Perrière: *Le Theatre des bons engins, auquel sont contenus cent Emblemes moraulx*. Paris 1539 (n° 22)

<sup>22</sup> Machiavelli, *Il Principe*, Milano, Rizzoli 2008, pp. 166 ss.

Nel Pinocchio di Collodi la volpe, sempre rappresentata come personificazione dell'imbroglio, trova un compagno nel gatto. Anzi diventano una coppia insperabile e proverbiale: *Il gatto e la volpe* che integrano i molti proverbi, locuzioni e modi di dire della lingua o delle lingue che si presentano numerosi e si focalizzano sulla furbizia, l'intelligenza, l'astuzia della coppia di animali per caratterizzare un essere umano, o meglio anche qui una coppia di furbi imbrogliatori.

Gli aspetti positivi che erano stati attribuiti alla figura della volpe, come abbiamo visto, in alcune opere medievali e anche nel Rinascimento, con una funzione sociale come si nota nella favola di La Fontaine di critica verso i "grandi", i signori, si rafforzano nell'Ottocento, tant'è che la volpe, *Reineke*, è raffigurata in posizione trionfante.

La volpe come simbolo della saggezza si presenta anche nel *Petit Prince* di Saint-Exupéry, dove trasmette al piccolo protagonista alcune verità sulla vita. Nelle rappresentazioni filmiche odierne, cioè nei cartoni animati, in primo luogo in *Robin Hood*, vediamo trasformarsi la volpe in un simpatico, certamente sempre astuto eroe, nemico dei potenti ed amico del popolo oppresso (Fig. 6).

Anche nella pubblicità la volpe è usata frequentemente come modello e come marchio ("Foxi") per segnalare un comportamento intelligente del consumatore: "Fatti furbo" ecc.

Ritorniamo alla nostra tesi iniziale, dove abbiamo sostenuto che il significato simbolico prevalente della volpe è quello del furbo, astuto, abile, politico o diplomatico. Ed è Talleyrand (l'uomo politico dalle sei teste, come raffigurato nel famoso disegno satirico) che a questo proposito cita Napoleone riprendendo il binomio del leone e della volpe, affermatosi nella letteratura a partire dal *Principe* di Machiavelli:

Napoléon disait un jour, dans un moment de gaieté: "Je sais, quand il le faut, quitter la peau du lion pour prendre celle du renard". Il aimait à tromper, il aurait voulu tromper pour le seul plaisir de le faire, et, au défaut de sa politique, son instinct lui en aurait fait une sorte de besoin. Pour l'exécution des projets qu'il allait sans cesse roulant dans sa tête, l'artifice ne lui était

guère moins nécessaire que la force. C'était surtout à l'accomplissement de ses vues sur l'Espagne, qu'il sentait bien que la force ne pouvait pas suffire<sup>23</sup>.

Il trasformarsi nell'animale simbolo (dell'intelligenza, astuzia), mettendosi addosso la pelle, Napoleone l'aveva intesa, se vogliamo credere a Talleyrand, soprattutto nel senso meno nobile, quello dell'inganno ("tromper") e dell'astuzia ("l'artifice"). Ma la furbizia non salva la volpe, invece le si dà la caccia, *fox hunting*, uno degli sport preferiti della aristocrazia inglese, immagine che viene usata metaforicamente da Gillray per una satirica rappresentazione di Napoleone che allude alla fine che gli inglesi gli auguravano e pensavano avrebbe meritato (Fig. 7).

Così la volpe ha una doppia valenza simbolica che fonda le sue radici nella sua proverbiale intelligenza che, vista positivamente significa saggezza, disposizione a dare consigli, aiutare gli altri e difendersi contro i potenti ecc., mentre vista negativamente vuol dire usarla per imbrogliare, mentire, danneggiare gli altri. Infine, se la volpe viene usata per caratterizzare uomini politici, la connotazione è quasi totalmente negativa, anche se c'è sempre un pizzico di ammirazione per la "vecchia volpe" di turno.



Fig. 6. Robin Hood (Disney)

<sup>23</sup> Citato da de Talleyrand, C.M. *Mémoires ou opinion sur les affaires de mon temps*. Tome 2 1807-1814, L'Empire, Paleo 2004.

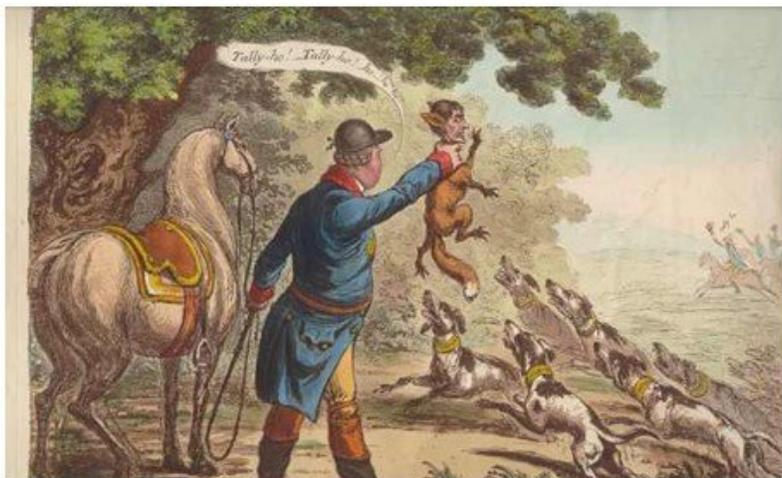


Fig. 7. Gillray: Death of the Corsican Fox 1803

## 2. *Il camaleonte è il politico per eccellenza*

La volpe è inserita, nelle sue rappresentazioni più significative dell'epopea medievale, in una rete di relazioni, che è dovuta anche alla finzione di un sistema feudale nel regno degli animali, dove la volpe ha una precisa posizione e funzione. Queste relazioni possono essere amichevoli – tasso, scimmia, serpente – o ostili – cane, lupo, aquila – o si riferiscono alle sue vittime, soprattutto il pollame, le lepri, i topi ecc. Un simile inserimento in relazioni non possiamo osservarlo per il camaleonte, dove la formazione del significato simbolico è dovuta principalmente non a comportamenti o atteggiamenti dell'animale, bensì alla sua capacità di cambiare colore secondo l'ambiente circostante, visto come arte di mimetizzarsi. Questa capacità ha poi determinato il suo utilizzo nelle diverse varianti simboliche: imitazione, adattamento, adulazione<sup>24</sup>. Altra caratteristica che ha contribuito a determinare la

<sup>24</sup> Cfr. Schäfer, A. *Chamäleon*, in Butzer/Jacob, cit., p. 64: "Symbol der

formazione del simbolo è la capacità di muovere gli occhi indipendentemente uno dall'altro a 360 gradi. Una capacità, questa, che in parte sottolinea la versatilità dell'animale, permettendo di non muoversi, dominare la situazione da una posizione statica e osservare le vittime, che poi, anche qui senza doversi muovere, vengono catturate dal lancio della lingua, ulteriore capacità sorprendente del camaleonte.

Il fatto che il significato simbolico del camaleonte abbia le radici nella sua capacità di cambiare aspetto per adattarsi all'ambiente circostante e per mimetizzarsi, cambiamento che non è puramente automatico ma è pilotato dalla volontà e dalle necessità dell'animale, è probabilmente la spiegazione per cui il camaleonte non viene quasi mai, come la volpe, scelto come protagonista di un racconto, di una favola, o di un romanzo e non si trasforma in un processo di antropomorfismo in un essere umano, ma rimane nell'ambito del simbolo come paragone per descrivere un comportamento umano. Il camaleonte è quindi un animale curioso ma non dispone di una tradizione letteraria nelle favole e nella epica, nelle storie e nei racconti di animali che preferiscono gli animali più 'funzionali' per rappresentare la società umana, come la volpe, il lupo, il leone ecc. e che ritroviamo altresì anche nell'araldica come simboli di identificazione. L'eccezione è il camaleonte del romanzo *Don Camalèò* di Malaparte, il personaggio che ha dato il nome al romanzo, che appare nelle sembianze di un camaleonte, animale sosia di Mussolini, con il quale si confonde e al quale si sostituisce, ed è rappresentato così anche dalle illustrazioni del pittore jesino ed amico di Malaparte Orfeo Tamburi nella traduzione francese del 1948.

Se vogliamo tracciare un piccolo percorso del simbolo del camaleonte e del suo uso metaforico, vediamo che parte da questa principale connotazione dell'adattarsi all'ambiente circostante e del mimetizzarsi che si esprime nell'adulazione e in un comportamento non sincero ma interessato.

Nachahmung, Anpassung und Schmeichelei, der ungreifbaren Individualität und des Wechsels in den Erscheinungsformen”.

Già Plutarco ha attribuito al camaleonte il significato simbolico di adulazione e falsità opponendolo all'amicizia (*Biografie doppie* XXIII, 3-9). Prende Alcibiade come esempio di una mimesis falsa di un adattamento opportunistico.

Alciati inserisce il camaleonte nell'*Emblematum liber* (emblemma LIII), secondo Dieter Steland ispirandosi alle *Parabola*e di Erasmo, che avevano criticato sia gli uomini facilmente soggetti alle lusinghe sia gli adulatori stessi<sup>25</sup>. Lo indica anche lui come simbolo degli adulatori come già dice il titolo: *In adultores* (Fig. 8), spiegato poi nella seguente didascalia in latino:

Semper hiat, semper tenuem, qua vescitur, auram  
 Reciprocatur Chamaeleon:  
 Et mutat faciem, varios sumitque colores,  
 Praeter rubrum vel candidum.  
 Sic et adulator populari vescitur aura,  
 Hiansque cuncta devorat:  
 Et solum mores imitatur Principis atros  
 Albi et pudici nescius.

Alciato dunque, riprendendo Plutarco e Erasmo, paragona l'adulatore al camaleonte che, adattandosi ai potenti e imitandoli, cerca di trarne profitto. Nel secolo successivo Jean de La Bruyère attribuisce nel suo libro *Les Caractères*, che fornisce un quadro preciso della società aristocratica nella Francia di Luigi XIV, le caratteristiche del camaleonte proprio alla classe "politica", dove il mimetismo dell'animale, la sua capacità di metamorfosi rafforzata inoltre da un riferimento mitologico, Proteo, si trasforma nell'uomo di potere in una gamma di diverse strategie in finzione e dissimulazione, fondamento per la sua strategia politica che si affianca così all'intelligenza della volpe di Machiavelli:

Le ministre ou le plénipotentiaire est un caméléon, est un Protée. Semblable quelquefois à un joueur habile, il ne montre ni humeur ni complexion, soit pour ne point donner lieu aux conjectures ou se laisser pénétrer, soit pour

<sup>25</sup> Steland, D. Die *Parabola*e des Erasmus als Quelle von Emblemen, in *Nobilis Arte Manus*, Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten, a cura di Klein B. ed a., Dresden/Kassel 2002, p. 338.

ne rien laisse échapper de son secret par passion ou par faiblesse. Quelquefois aussi il sait feindre le caractère le plus conforme aux vues qu'il a et aux besoins où il se trouve, et paraître tel qu'il a intérêt que les autres croient qu'il est en effet. Ainsi dans une grande puissance, ou dans une grande faiblesse qu'il veut dissimuler, il est ferme et inflexible, pour ôter l'envie de beaucoup obtenir; ou il est facile, pour fournir aux autres les occasions de lui demander, et se donner la même licence. Une autre fois, ou il est profond et dissimulé, pour cacher une vérité en l'annonçant, parce qu'il lui importe qu'il l'ait dite, et qu'elle ne soit pas crue; ou il est franc et ouvert, afin que lorsqu'il dissimule ce qui ne doit pas être su, l'on croie néanmoins qu'on n'ignore rien de ce que l'on veut savoir, et que l'on se persuade qu'il a tout dit<sup>26</sup>.

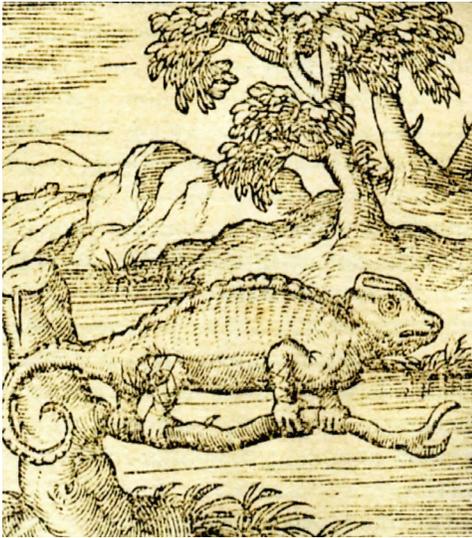


Fig. 8. Andrea Alciati: *Emblemata*, 1577 (pag. 222) “In adultores”

La lista dei comportamenti camaleontici assunti dal potente come fondamento della sua strategia politica continua ancora per due pagine e forma un perfetto manuale.

<sup>26</sup> La Bruyère, Jean de, *Les Caractères*, Paris: Lefèvre 1818: *Du Souverain ou de la République*, p. 357. [oggi in La Bruyère, Jean de, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Julien Benda. Paris: Gallimard 1951, pp. 275 ss.]

Dal XVIII secolo in poi l'ambito del significato simbolico del camaleonte si amplia andando a indicare un carattere che si adatta facilmente e che ama la teatralità e fenomeni difficilmente determinabili. Così alla guerra può essere attribuito un carattere camaleontico (Clausewitz), o il poeta stesso si identifica con un camaleonte (Keats)<sup>27</sup>. Un'altra variante è il camaleonte come simbolo del poeta stesso nel romanticismo inglese. Risale alla lettera del 27.10.1818 di Keats a R. Woodhouse, ripreso dalle *Conversation of Lord Byron* (1834) di Lady Blessington, e ha avuto un ulteriore sviluppo in altri scrittori. Il poeta irlandese William Yeats, arricchendo il simbolo del camaleonte con significati esoterici, dovuti agli insegnamenti dell'ordine mistico dei rosacroci (Rosenkreuzer), usa il simbolo del camaleonte con il suo contorno semantico di apparenza, immagine e maschera, per indicare nelle *Autobiographies* (1926) il suo percorso di vita, definendolo come "Hodos Chameliontos":

And these things are true also of nations, but the Gate-keepers who drive the nation to war or anarchy that it may find its Image are different from those who drive individual men, though I think at times they work together. And as I look backward upon my own writing, I take pleasure alone in those verses where it seems to me I have found something hard and cold, some articulation of the Image which is the opposite of all that I am in my daily life, and all that my country is; yet man or nation can no more make this Mask or Image than the seed can be made by the soil into which it is cast<sup>28</sup>.

A Keats si riferisce anche il poeta argentino Julio Cortázar quando nel penultimo testo della sua raccolta *La vuelta al día en ochenta mundos* del 1967, intitolato "casilla del camaleón", il camaleontismo non è soltanto il simbolo della trasformazione, della metamorfosi e del mutamento che condizionano l'esistenza umana, bensì diventa simbolo della creazione poetica come capacità di cambiare dell'autore come afferma Graciela Batarce

<sup>27</sup> Cfr. Schäfer, cit., p. 64.

<sup>28</sup> Yeats, W.B. *Autobiographies, The Trembling of the Veil*, in *The Collected Works of W.B. Yeats*, vol. III, ed. by W.H. O'Donnell/D.N. Archibald. Simon & Schuster, New York, p. 218.

## Barrios nel suo saggio “*La vuelta al día en ochenta mundos*. La teoría del camaleón”:

A su vez, el “camaleón” se convierte en la figura emblemática o simbólica del libro, puesto que le atribuye las características de este saurio, conocido por su capacidad de cambiar de color cuando se siente amenazado. Los camaleones no siempre cambian de color para adaptarse al medio como suele creerse, sino para protegerse, pero tal vez lo más importante de este símbolo sea el proceso de transformación, de metamorfosis, de mutación y de cambio que se vincula con toda la existencia humana y con la creación poética del autor. La posibilidad de ser otro, de enajenarse, de extrañarse puesto que escribe desde la descolocación como lo señala el autor en el ensayo “Del sentimiento de no estar del todo”. En *La vuelta al día(...)* se privilegia en forma explícita el camaleonismo como capacidad de cambio y como poética de todo el libro<sup>29</sup>.

L’adattamento al cambiamento della situazione dell’ispettore di polizia Očumèlov dà il titolo al breve racconto di Anton Čechov *Il camaleonte*, qui per castigare il comportamento camaleontico da parte del servo del potere, ma non ironizza soltanto sul comportamento umano generale, bensì lancia anche una velata accusa alla società gerarchica feudale russa dell’epoca. Il caso banale di un uomo che chiede il risarcimento perché morso da un cane dà luogo a un divertente gioco: l’ispettore dà ragione o torto al danneggiato secondo come le testimonianze attribuiscono il cane “malfattore” a una persona importante, un generale come padrone o no.

Nelle sue poesie in romanesco il poeta Trilussa riscopre le favole e la loro capacità di presentare sotto le sembianze di storie di animali, fiori ecc. comportamenti umani che nella forma tradizionale, dove i protagonisti avevano del resto un significato e un ruolo prestabilito, furono palesati nella “morale della favola”. Trilussa allarga il significato simbolico e lo spessore psicologico dei protagonisti. Oltre a comportamenti umani generali e/o appartenenti a professioni ecc. la favola serve anche come “spec-

<sup>29</sup> Batarce Barrios, G. *La vuelta al día en ochenta mundos*. La teoría del camaleón, in *Acta Literaria* No 27, 2002, p. 147.

chio” per il comportamento dei potenti, soprattutto politici, e dà occasione ad allusioni che in Trilussa, al contrario dei sonetti del Belli, non sono diretti e violenti. Infatti nella poesia *Er carattere* la satira va contro un comportamento comune dell'uomo, ma il lettore può allargare il raggio di valenza anche sui potenti e politici.

Er carattere (I,228)

Un Rospo uscì dar fosso

e se la prese còr Camaleonte:

– Tu – dice – ciai le tinte sempre pronte:

quanti colori che t'ho visto addosso!

L'hai ripassati tutti! Er bianco, er nero,

er giallo, er verde, er rosso (...)

Ma che diavolo ciai drent'ar pensiero?

Pari l'arcobbaleno! Nun c'è giorno

che nun cambi d'idea,

e dà la tintarella a la livrea

adatta a le cose che ciai intorno.

Io, invece, èccheme qua! So' sempre griggio

perchè so' nato e vivo in mezzo ar fango,

ma nun perdo er prestigio.

Forse farò ribrezzo,

ma so' tutto d'un pezzo e ce rimango!

ognuno crede a le raggioni sue:

– disse er Camaleonte – come fai?

Io cambio sempre e tu nun cambi mai:

credo che se sbajamo tutt'e due<sup>30</sup>.

Trilussa allude quindi con il simbolo del Camaleonte all'adattamento e al veloce cambiamento strategico dei personaggi siano privati o pubblici. Infatti si dice “cambiar colore”, e poi nella politica i colori hanno un preciso significato (spesso differente secondo il paese), rosso = sinistra socialismo, comunismo, nero = destra

<sup>30</sup> Trilussa, *Poesie scelte*, a cura di P. Gibellini, Milano: Mondadori 1971, vol. primo, p. 228.

(neo)fascista (in Italia) = conservatori confessionali (CDU/CSU Germania) ecc.

L'equiparazione del camaleonte con il personaggio politico "camaleontico" è evidente nel romanzo satirico di Curzio Malaparte: *Don Camalèo*, dove il protagonista, questa volta l'animale stesso (cfr. Fig. 9), un camaleonte dai comportamenti umani nel corso del romanzo si trasforma in Mussolini e lo sostituisce. Nell'introduzione alla *Technique du Coup d'État*, libro pubblicato in Francia nel 1931, dopo la definitiva rottura di Malaparte con il partito fascista si fa riferimento a "Monsieur Caméléon" come antecedente, infatti il romanzo era stato pubblicato a puntate "en feuilleton" nella rivista genovese *La Chiosa*: "[...] le bouillant Malaparte attend 1929 et les accords de Latran pour dépeindre dans un pamphlet paru dans une revue le Duce sous les traits de Monsieur Caméléon"<sup>31</sup>. Malaparte, fascista dal 1920 e partecipante alla "marcia su Roma" si distanzia da Mussolini dopo i patti Lateranensi, che considera come un tradimento. Il paragone tra il Camaleonte e Mussolini era dunque ben evidente e la reazione del Duce non si fece attendere: la rivista fu soppressa e Malaparte fu costretto a nascondersi, come racconta nella prefazione dell'edizione francese del 1948: "Je passai de misérables mois. Je m'effaçai, je fis le mort, m'exilant par prudence en Toscane, chez ma mère"<sup>32</sup>. Poi dà una spiegazione satirica alla domanda perplessa di sua madre per la scelta dell'animale:

Ma mère me disait: «Pourquoi l'as-tu comparé à un caméléon? Tu aurais mieux fait de le comparer à un lion: Il aurait été plus content.» Ma mère n'a jamais été très forte en histoire naturelle. Elle ignorait que Mussolini, comme il disait lui-même, ne souffrait d'être comparé qu'à Mussolini<sup>33</sup>.

Ma non è solo un paragone: nel romanzo si costruisce una trama ambigua di trasformazioni in maniera che il lettore non

<sup>31</sup> *Ibidem*, Malaparte, C. *Technique du Coup d'État* Paris: Grasset Les Cahier Rouges, Traduit par Juliette Bertrand, 1966 (2008), p. 7.

<sup>32</sup> Malaparte, C. *Monsieur Caméléon*, Paris: Le Table Ronde 1948, 2011, p. 12. [traduit de l'italien par Line Allary].

<sup>33</sup> *Ibidem*.

sa più se Mussolini è Don Camalèo o viceversa, strategia satirica che sottolinea il carattere camaleontico del duce stesso. Il culmine di questa ambiguità si raggiunge nel discorso di Don Camalèo nell'aula di Montecitorio (capitolo: *L'uomo e la bestia*):

«Voi sapete», continuò Don Camalèo dopo un istante di silenzio. «quale sia la natura dei camaleonti. Ma se vi lascerete ingannare dal loro aspetto, li giudicherete falsamente uno specchio nel quale i colori delle cose si riflettono con sempre mutabile gioco. Non giudicate mai nulla dall'aspetto, neppure uno specchio! nulla, neppure un camaleonte! Che sapete, voi, di me? Potete forse dire che io sono lo strumento, e lo

specchio, di Mussolini? E se io fossi veramente lo *specchio* di Mussolini? Se io riflettesi non il suo aspetto, ma i suoi sentimenti più profondi, il suo *io* più profondo? Voi non sapete nulla di me: neppure che io sono il simulacro di Mussolini, il suo subcosciente, lo spettro della sua coscienza. E se io vi dicessi che sono la sua immagine segreta? che io sono *lui*? Se vi dicessi che il mio destino non è che l'immagine del suo destino? Mi credereste? Non capite dunque che in Mussolini e in me si confrontano e si affrontano due aspetti, due concezioni, due fatalità della storia d'Italia? Non capite dunque che nessuno, in quest'aula, nessuno, in Italia, neppure io, neppure Mussolini, saprebbe dire *quale, di noi due, è veramente Mussolini?*<sup>34</sup>

## Curzio Malaparte *Monsieur Caméléon*



Fig. 9. C. Malaparte: *Monsieur Caméléon*, copertina, disegno di Orfeo Tamburi.

<sup>34</sup> Malaparte, C. *Don Camalèo. Ritratto di un'Italia a quattro zampe*, Roma/Milano: Aria d'Italia 1953, p. 238.

La figura del camaleonte-Mussolini della satira malapartiana non si limita però a questo isolato personaggio, certamente di spicco, bensì assume un carattere più generale, come Malaparte afferma nella “Storia di un manoscritto”, testo che l’autore premette all’edizione del 1946:

E se ad alcuni parrà che questo mio libro non sia attuale, rispondo che è attualissimo: e che non è colpa mia se la storia d’Italia è sempre quella, se i personaggi della commedia politica italiana son sempre gli stessi e se Don Camalèo, più che una creatura della mia fantasia, è una maschera eterna della vita italiana<sup>35</sup>.

E certamente di questa “vita italiana” fa parte anche Malaparte che per le sue “afferenze” a diversi movimenti politici è stato molto criticato, soprattutto nel dopoguerra quando si apre la polemica fra scrittori andati in esilio e scrittori rimasti in Italia. Era considerato il camaleonte per eccellenza, mentre lui stesso si considerava un uomo libero e coraggioso, difensore della libertà del singolo in un mondo di “Tartufi”. Ed è proprio il suo libro *Don Camalèo* che gli serve come prova:

Non v’è libro, apparso in Italia negli ultimi venti anni, che più sfrontatamente di questo Don Camalèo metta in ridicolo, avversi gli uomini e i sistemi della tirannia, e faccia più onore al coraggio non mio soltanto, ma di tutti quegli scrittori, che nell’Italia degli anni servili han difeso la libertà e la dignità della letteratura<sup>36</sup>.

Nel *Don Camalèo* malapartiano il comportamento camaleontico si focalizza sull’uomo politico che assume proprio le sembianze del camaleonte, l’essere camaleonte non è tuttavia limitato al ambiente politico, anche se questo certamente si presta più di tutti gli altri contesti all’uso di questo simbolo. Negli ultimi casi che ho incontrato nelle mie letture non finalizzate comunque alla ricerca del “camaleonte”(e certamente ci saranno molti altri esempi nella letteratura mondiale), dove il “camaleonte” assume

<sup>35</sup> Ivi, p. 19.

<sup>36</sup> Ivi, p. 14.

un valore metaforico e simbolico, torniamo al comportamento umano “quotidiano”, anche se con umano si intende qui per lo più l'individuo uomo.

La protagonista del romanzo *Die Zumutung* di Sabine Gruber attribuisce il comportamento camaleontico agli uomini (maschi) in genere, in quanto pensano solo alla loro carriera e adeguano il loro comportamento verso le donne partner alle aspettative che esse hanno in loro, affermazione che la conferma nella sua decisione di rimanere *single*:

“Nein”, anwortete Erna, “ich habe genug von diesen Hamstern, die meisten kommen aus ihrem Karrieretretrad nicht mehr heraus. Ich bleibe allein. Sie sind doch alle gleich. Die älteren haben nichts dazugelernt, die jüngeren inszenieren sich passend zu den Erwartungen, die wir an sie richten. Lauter bequeme Chamäleons, die aber nicht nur die Farbe wechseln, sondern sich gelegentlich wieder in Tretradhamster zurückverwandeln”<sup>37</sup>.

Anche in un altro testo della letteratura tedesca contemporanea, nel romanzo *Die Farben der Grausamkeit* di Zoderer si usa il camaleonte per indicare un atteggiamento morale ambiguo non solo nel senso di un cambiare secondo la convenienza in una consequenzialità temporale, ma uno che cambia e si adatta a situazioni contemporanee, vivendo una vita doppia (o multiple). Questo comportamento ambiguo, il comportamento di un uomo che si adatta alle diverse situazioni e ruoli sentimentali, “cambiando colore” fra famiglia, dove è un rispettoso e tenero marito e buon padre, e l'amante alla quale dedica la dovuta attenzione, è un leitmotiv del romanzo e viene palesato nel secondo capitolo della terza parte, intitolato proprio “Chamäleon”. Quando l'autore sottolinea la capacità camaleontica del suo protagonista del romanzo, Richard, ne fa quasi una compiaciuta descrizione: “Jetzt begann sein Chamäleondasein, diese Fähigkeit, fremd zu sein, gleichzeitig jedoch die Farbe des jeweiligen Daheims anzunehmen”<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Gruber, S. *Die Zumutung*, Beck 2003, p. 89.

<sup>38</sup> Zoderer, J. *Die Farben der Grausamkeit*, Innsbruck, Haymon, 2011, p. 231.

Un'ulteriore variante nella fenomenologia camaleontica si riferisce alla capacità del “lancio” della lingua, che rimanda comunque alla capacità di cambiare colore e di mimetizzarsi. La lingua “camaleontica” diventa il simbolo della versatilità e della capacità di colpire della lingua poetica. Knauth nel suo articolo in questo stesso volume fa riferimento a Sanguinetti:

Nella *Wunderkammer* (camera delle meraviglie) di Edoardo Sanguinetti l'immaginario meraviglioso e metabolico della bocca, considerata un “teatro anatomico”, si fa proprio un *sabir*, un sapore multilingue: “(e: eh!) [...] eh meine Wunderkammer! [...] l'exaltation vague [...] dentro la mia bocca [...] un camaleonte [...] sopra la mia lingua”<sup>39</sup>.

### 3. *Conclusion*

Abbiamo visto come la volpe e il camaleonte sono due animali che, grazie al loro comportamento e al loro aspetto, sono stati scelti già dall'antichità come simboli della trasformazione e dell'adattamento al contesto e all'ambiente circostante attraverso diverse strategie ritenute per lo più negative come la furbizia, l'inganno, la menzogna e l'adulazione. Nella nostra ricerca abbiamo scelto alcuni dei momenti dove nella storia culturale e letteraria i due simboli hanno avuto una certa rilevanza. Nel caso della volpe l'importanza letteraria è notevole, e si potrebbe quasi parlare di un genere della epica medievale, se non di un motivo letterario di grandissima fortuna, dove il mondo animale (Reineke Fuchs) fornisce un'immagine burlesca e picaresca del mondo umano, uno specchio della società cortigiana, ma anche del sistema del potere politico in generale. Importante è anche la parte che la volpe occupa nella favolistica da Esopo in poi, nei bestiari e nelle credenze popolari. Questa importanza letteraria della volpe si manifesta nella sue due figure, la positiva caratterizzata dalla

<sup>39</sup> Sanguinetti, T. *T.A.T.* 1 (*Segnalibro* 1974). Cfr. Knauth, A. “La lingua scoccante del camaleonte si unisce a quella del poeta. L'antifrasico ‘test di appercezione tematica’ (T.A.T.) si rivela essere un processo di grottesco straniamento poetico.”

sagezza come “consigliere del re” o da una “coscienza di classe” come difensore del più debole, e la negativa caratterizzata dalla furbizia usata per imbrogliare gli altri e per avere vantaggi personali. Il camaleonte, con la sola eccezione di *Don Camalèo*, non presenta una simile ricchezza e importanza nella letteratura, non è una figura, un personaggio letterario come Reineke Fuchs, e non ha neanche lo spessore con la concezione positiva e negativa del personaggio “volpe”. L’“essere camaleonte” è quasi esclusivamente una “etichetta” che viene attribuita metaforicamente a protagonisti di romanzi o a personaggi (anche politici) per criticare un loro comportamento “camaleontico”. Un punto in comune hanno i due significati simbolici della volpe e del camaleonte, se nel linguaggio giornalistico e politico le due attribuzioni a personaggi pubblici sono oggi da ritenersi interscambiabili.

### *Bibliografia*

- Batarce-Barrios, G. (2002), *La vuelta al día en ochenta mundos: La teoría del camaleón*, in «Acta Literaria» n. 27 (145-155), *versión On-line* ISSN 0717-6848.
- Butz, G., Jacob, J. (2008), (a cura di): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Frenzel, E. (1970), *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart: Kröner.  
– (1980) *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart: Kröner.
- Goethe, J.W. (1961), *Epen*, mit einem Nachwort von Hans Mayer, München: [dtv Gesamtausgabe 6].
- Gruber, S. (2003), *Die Zumutung*, München: Beck.
- La Bruyère, J. de (1951), *Les Caractères*, Paris: Lefèvre 1818: *Du Souverain ou de la République*, 357. [oggi in La Bruyère, Jean de, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Julien Benda. Paris: Gallimard.
- La Fontaine, J. de (1964), *Fables*, présentées par Jean Giraudoux, Paris: Gallimard.
- Lapuzzi, C. (1995), *L'arca di Noè. Bestiario popolare*, Milano: Garzanti.

- Leopardi, G. (1973), *Volgarizzamento della satira di Simonide sopra le donne MDCCCXXIII*. in *Le poesie e le prose*, a cura di Francesco Flora, vol. I, Milano: Mondadori.
- Macchiavelli, N. (1998), *Il principe*, Milano: RCS Rizzoli.
- Malaparte, C. (1953), *Don Camalèo. Ritratto di un'Italia a quattro zampe*; Roma: Aria d'Italia.
- (2011), *Monsieur Caméléon*, traduit de l'italien par Line Allary, Paris: La table ronde [1a. ed. 1948].
- (1966), *Technique du Coup d'État*, Paris, Traduit par Juliette Bertrand, Paris: Grasset Les Cahiers Rouges, 2008.
- Phaedri Augusti Liberti et Fl. Aviani Fabulae cum adnotationes*, Padova: Gio Manfrè 1759.
- Schöne, A. (1964), *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München: Beck.
- Steland, D. (2002), “Die *Parabolae* des Erasmus als Quelle von Emblemen”, in *Nobilis Arte Manus*, Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten, a cura di B. Klein (ed.), Dresden/Kassel, pp. 331-361.
- Talleyran, C.-M. de, (2004), *Mémoires ou opinion sur les affaires de mon temps. tome 2 1807-1814, L'Empire.*, Paleo.
- Trilussa, (1971), *Poesie scelte*, a cura di Pietro Ghibellini, Milano: Mondadori.
- Winfuhr, M. (1960) (a cura di), *Deutsche Fabeln des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart: Reclam.
- Zoderer, J. (2011), *Die Farben der Grausamkeit*, Innsbruck: Haymon.

**eum x** quaderni

# Heteroglossia

n. 12 | 2013

SIMBOLI E METAFORE DI TRASFORMAZIONE NELLA  
DIMENSIONE PLURICULTURALE DELLE LINGUE, DELLE  
LETTERATURE, DELLE ARTI

a cura di Graciela N. Ricci

**eum** edizioni università di macerata



ISBN 978-88-6056-349-1