

LA POESIA DEGLI ANIMALI PARLANTI

La Fontaine e l'animale esempio di comportamento

di Mia Lecomte

Fin dall'antichità classica incontriamo animali parlanti in testi riconducibili a tre filoni principali: quello dell'apologo, ovvero della favolistica tradizionale legata ai precedenti orientali e canonizzata, si può dire, da Esopo, imparentata con la letteratura morale e didascalica antica e con i bestiari medievali; quello della zoeopica, puro *divertissement* di eruditi, che ha origine con la pseudo-omerica *Batracomomachia*; e in ultimo il filone che fa capo al modello lucianesco-apuleiano, dove l'animale non si muove entro la cornice ristretta della favola né in quella del poema eroicomico, resa angusta dalle stesse leggi del gioco erudito della satira di genere, ma ha davanti a sé il panorama aperto del romanzo, con i suoi intrecci e le sue peripezie. Si può tuttavia tentare di approfondire ulteriormente l'argomento attuando una classificazione più attenta ai motivi che ai generi letterari, al ruolo svolto dall'animale piuttosto che ai confini all'interno dei quali questo si esplica. In base ad essa possiamo definire l'animale parlante attraverso la triplice funzione di *testimone*, *alternativa*, e *esempio di comportamento*, il che ci permette di intrecciare una fitta rete di relazioni fra opere di epoche differenti, solo in apparenza dissimili fra loro in quanto «one literary animal seems inevitably to lead to another»¹.

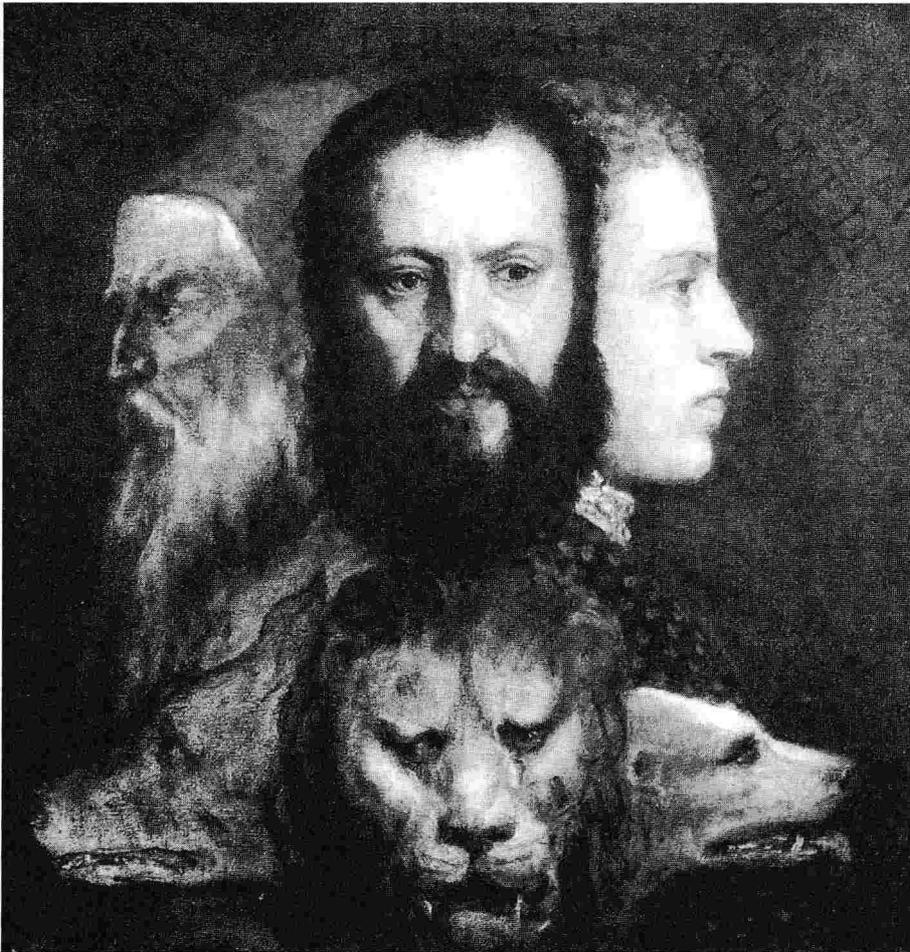
L'*animale testimone* è protagonista di testi rispondenti a una precisa tipologia narrativa²: in essi l'animale parlante è un individuo trasformato che viaggia, e può studiare la realtà da un osservatorio privilegiato, in virtù della propria posizione di testimone occulto. In quanto tale l'*animale individualizzato*, o *individuo animalizzato*, diviene spettatore non coinvolto e distaccato del comportamento degli uomini, che si presentano senza maschere innanzi al suo aspetto modificato, e finiscono per essere giudicati, in maniera più o meno ironica, in un'ottica negativa. L'*animale alternativa* si realizza all'interno di quei testi dove l'essenza e l'esistenza animale ed umana sono messe a confronto, nel tentativo di mediare una realtà ideale atta al conseguimento della felicità; l'*alternativa* che gli animali parlanti propongono e di cui si fanno portatori è quindi presentata

come un compromesso fra la terra e il cielo che consenta all'uomo la propria completa realizzazione³. L'*animale esempio di comportamento* esplica la propria funzione in opere, legate alla favolistica di matrice esopiana, in cui agli animali parlanti protagonisti non spetta altro ruolo che quello di maschere fisse, da Commedia dell'Arte, dietro cui si celano gli uomini, ombre di un mondo proiezione di quello umano che agisce e si esprime con uno scopo prevalentemente morale o dimostrativo; e l'animale diviene esempio di comportamento nella misura in cui, per gradi diversi, perde la propria caratterizzazione zoologica in funzione di una progressiva umanizzazione, nell'idea che, come scrive La Rochefoucault, «ci sono tante diverse specie d'uomo quanto differenti sono le specie animali, e gli uomini sono, riguardo agli altri uomini ciò che le differenti specie di animali sono fra di loro e riguardo le une alle altre»⁴. Jan Ziolkowski indica due motivi fondamentali che inducono autori di ogni epoca ad inserire animali parlanti all'interno delle proprie opere: anzitutto l'ambizione di essere compresi da un pubblico più vasto, cosa che risulta possibile non perché gli animali siano tutti uguali, ma perché lo sono gli uomini, e quindi l'umanizzazione delle bestie permette l'universalizzazione del messaggio; in secondo luogo la possibilità di esprimersi attraverso uno schermo, proteggendosi da rischi. Il fine ultimo può essere quello di sovvertire lo status quo, di intaccare il sistema: in questo senso il messaggio può divenire appannaggio delle classi subalterne⁵. Sono comunque autori di ogni estrazione sociale a servirsi di animali parlanti, per insegnare o per propagandare, per educare in termini morali o politici, caricaturizzando amici e nemici in travestimenti animali, giocando, come spiega Fedro: «quia quae volebat non audebat dicere, / affectus proprios in fabellas transtulit, / calumniamque fictis elusit iocis» (*Favole*, Libro III, *Prologo*, vv. 33-37)⁶.

Le favole di Fedro ereditano dalla favolistica esopica come **caratteristiche fondamentali** l'essenzialità dell'azione, **personaggi nudi** contrassegnati da aggettivi moralmente **qualificanti**, e la morale rapida-

mente raggiunta nel prevalere, in questo caso, dell'interesse prevalentemente etico. Si tratta ancora una volta di una morale concreta, dove la verità ha una funzione pragmatica e, grazie alla caratterizzazione aggettivale fissa degli animali, fedele all'ideale della *brevitas*, lo scopo dimostrativo è rapidamente raggiunto. L'agnello è *sempretimens, innocens*, l'asino *pavidus, auritulus*, le rane *pavidus genus*, e via

Tiziano Vecellio, *Allegoria della prudenza*, XVI sec.



discorrendo attraverso una commedia umana che ha come presupposto la rigidità delle maschere. Queste caratterizzazioni si verranno sempre più irrigidendo fino alla completa sclerotizzazione degli emblemi chiari ed abituali dei *Bestiari*, nella letteratura e nell'eloquenza medievali.

Anche ne *Le Roman de Renard* ciascuna specie si trova rappresentata attraverso un animale dotato di un nome proprio in rapporto con il proprio aspetto o il proprio carattere tradizionali: *Renard* la volpe (Goupil), *Ysengrin* il lupo, *Noble* il leone, *Chantecler* il gallo, *Tardif* la lumaca, *Couard* la lepre; i personaggi sono così nettamente individualizzati, definiti nei loro aspetti caratteriali, nei loro usi, nella loro storia, e tutta l'arte consiste nel parodiare la *Comédie humaine* senza lasciarci mai dimenticare

che si tratta di animali, conferendo a questi ultimi sentimenti in accordo con la propria natura.

Se l'*animale testimone* o l'*animale alternativa* godono di una propria autonomia, di un proprio spazio concesso dalla meta-letteratura in cui abitano, la vera realtà dell'*animale esempio di comportamento* è solo quella degli uomini, distinguibili nettamente dietro i chiari schemi del travestimento. E sebbene non si possa parlare di letteratura ufficiale neppure a proposito della favolistica, è forse proprio la sua

origine popolare a far sì che l'interpretazione del mondo sia meno mediata, più diretta e finalizzata ad un unico soggetto.

Battistrada e principale favolista in versi del Cinquecento è Ludovico Ariosto, le cui *Satire* (1517-1525) sono ricche di apolooghi. Spostando l'esame della narrazione biografica dalla memoria evocativa al sostrato morale che è sotteso alle notizie di cronaca, cortigiane o familiari, la funzione di detti apolooghi è evidente; si pensi a quello famoso dell'asino, nella *Satira III*: è chiaro che queste favolette rappresentano nell'economia delle *Satire* il momento estremo di un processo volto a proiettare il dato di vita nel mondo morale del poeta e quindi a rappresentarlo emblematicamente, in brevi

scene narrative. È la stessa funzione che l'apologo svolge nelle *Satire* di Orazio, quello ad esempio del topo di campagna e del topo di città inserito nella *Satira VI* del Libro II⁸: per difendere l'*autarkeia* che si giova dell'isolamento, Orazio si serve di due topi, concede la ribalta a due interlocutori privilegiati deputati a dimostrare la superiorità di un'esistenza sull'altra. Sia che l'animale venga fatto parlare o agire secondo un rigido copione, falsariga del teatro dell'uomo, assumendo una maschera fissa e un ruolo prestabilito, sia che, esasperando e insieme ribaltando una tale funzione, incarni egli stesso la realtà morale a cui l'uomo deve rifarsi. Realtà prima sclerotizzata in formule invariabili, la sua esistenza non è mai fine a se stessa: a volte esempio di saggezza spicciola, di saper vivere mondano, a volte strada per

la salvezza dell'anima, non può esistere senza l'uomo e la sua interpretazione, senza il mondo umano in cui riconoscersi e rispecchiarsi. Il regno degli animali rappresenta in ogni caso un mondo di caratteri tipizzati atemporali; proprio con il fatto che le figure della produzione classica e medievale mostrano la natura umana nelle sue costanti qualità ed effetti, si spiega l'importanza durevole e la loro efficacia ben oltre i limiti del medioevo. Queste figure appartengono ad un'eredità letteraria che influenzerà le rappresentazioni dell'uomo fino al secolo XVII⁹.

Il culto della favolistica, in relazione alla sua sostanza di razionale verità e alla sua forma di tradizionale classicità, è infatti mantenuto nella Francia secentesca classicista e razionalista, ammiratrice di Esopo e di Fedro, dell'Alciato e del Faerno. Oramai la favola si presenta in due vesti: permane l'apologo esopico, con il racconto seguito da una breve morale introdotta meccanicamente da «la favola dimostra che», ma accanto ad esso si afferma la favola derivante dall'emblema. Le due vesti possono proseguire parallelamente anche all'interno dello stesso autore, ma è Jean de La Fontaine il primo che propone la favola-emblema, omogenea ma multiforme. Le regole di questo nuovo genere letterario vengono presentate all'uscita del *Libro delle Fables* (1668), nella *Préface* e nella dedica al Duca di Borgogna, dove viene inoltre ribadita l'inscindibilità dell'"utile" dal "dolce": «Se c'è qualcosa di ingegnoso nella Repubblica delle Lettere, si può dire che sia il modo in cui Esopo ha sciorinato la sua morale. Io non dubito affatto, Signore, che voi guardiate con favore a invenzioni così utili e contemporaneamente così gradevoli. Sono questi due elementi che hanno introdotto le scienze fra gli uomini»¹⁰. I termini non sono molto dissimili da quelli utilizzati da Pandolfo Collenuccio ne *Lo Specchio di Esopo* per quella definizione di apologo riformulata poi da La Fontaine nella sua *Préface* con enfasi molto maggiore: «L'apologo? È qualcosa di divino. La verità ha parlato agli uomini per Parabole, e la Parabola è forse altra cosa che l'Apologo?»¹¹. Fin qui dunque la definizione di apologo, in generale, come copertura atta ad una conoscenza più facile e più immediata della verità. Ma soffermandosi specificamente sulle favole di animali La Fontaine afferma più oltre: «Esse non sono soltanto morali, ma offrono anche conoscenza. Vi sono espresse le proprietà degli animali e i loro caratteri; di conseguenza anche i nostri, visto che noi siamo il riassunto di ciò che c'è di buono e di cattivo nelle creature irragionevoli. Quando Prometeo volle formare l'uomo, egli prese la qualità dominante di ogni bestia. E con questi pezzi così differenti compose la nostra specie»¹². La Fontaine vuole dare, non senza ironia, una sorta di

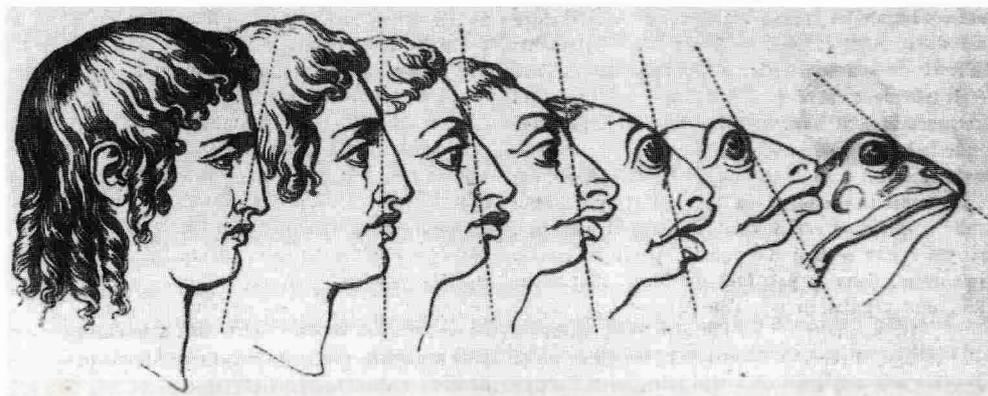
giustificazione filosofica al suo intento di dipingere uomini dietro lo schermo di animali: se l'animale è esempio di comportamento lo si deve alla possibilità dell'uomo di riassumere in sé tutto l'Universo, e insieme di riconoscere in questo una parte di se stesso, un frammento della propria natura in cui rispecchiarsi e su cui riflettere. Solo nelle successive raccolte delle *Fables*, però, il poeta supporterà le sue motivazioni con una vera e propria filosofia. Nel *Libro I* tutto è ancora spiegato in maniera molto diretta e semplificata, come è detto nella dedica al Delfino di Francia: «Tout parle en mon ouvrage, et même les Poissons: / Ce qu'ils disent s'adresse à tous tant que nous sommes. / Je me sers d'Animaux pour instruire les Hommes»¹³. Gli animali rispondono a caratteristiche ben precise, recitano la loro parte con fedeltà, tanto che ne *Le Lion et l'Ane chassant*, quando il leone si prende gioco dell'asino, insuperbitosi per avergli procurato una preda con il suo raggio, il poeta commenta: «L'Ane, s'il eût osé, se fut mis en colère, / encore qu'on le raillat avec juste raison: / car qui pourrat souffrir un Ane fanfaron? / Ce n'est pas là leur caractère»¹⁴. Anche gli avvenimenti politici contemporanei sono ben distinguibili tra le righe della narrazione: la guerra di devoluzione ne *Le Dragon à plusieurs têtes, et le Dragon à plusieurs queues*, la disputa tra Turchia ed Ungheria per il possesso della Transilvania ne *Les Voleurs et l'Ane*, la riunione del Consiglio di Giustizia per riformare la procedura ne *Les Frelons et les Mouches à Miel*.

Nelle successive raccolte, uscite rispettivamente fra il 1678 e il 1679 la prima, e nel 1694 la seconda, che comprende soltanto il *Libro XII*, La Fontaine dà vita ad un mondo assai più vario e complesso; l'affresco della società si fa più sfumato, il giudizio sul consesso umano più amaro e disincantato. La seconda raccolta è preceduta da un *Avertissement* in cui sono sottolineate due novità: una riguarda i soggetti e l'altra, connessa, lo stile. L'interesse di La Fontaine per i soggetti orientali può derivare dalla curiosità della società francese dell'epoca per l'Oriente, suscitata dai viaggiatori e dalla propaganda ufficiale, che insisteva perché si investisse nelle compagnie coloniali. Ma sicuramente il poeta non poteva non avvicinare la favolistica orientale, dopo aver approfondito Esopo, Fedro, Avieno, anche per via di una disposizione esistenziale che molto lo imparentava con essa. Variata la materia variano anche l'*air et le tour*. Grazie ai nuovi spunti, alle nuove meditazioni, si affrontano nuovi problemi: il pensiero si arricchisce e si articola, nutrito dai vivaci dibattiti contemporanei intorno alle dottrine di Cartesio e di Gassendi. Il gassendismo, attraverso discepoli ed amici del filosofo, era giunto a personag-

gi illustri del mondo letterario come Molière e La Fontaine appunto, e si confondeva con le letture lucreziane di alcuni esponenti della classe aristocratica quali La Rochefoucault, già citato per la sua concezione naturalistica della specie umana. Sono gli esponenti di quell'epicureismo morale di cui Diderot ha tracciato un vivace giudizio nell'articolo *Epicureisme* dell'*Encyclopédie*: «Uomini straordinari che, per contrasto di qualità gradevoli e sublimi, riunivano in sé l'eroismo con la mollezza, il gusto della virtù con quello del piacere, le qualità politiche con i talenti letterari»¹⁵. In opposizione ai cartesiani, professano una concezione eclettica del sapere e della virtù: la dottrina morale diventa giustificazione dell'utile e del piacevole, e la strada per la verità il cammino comunitario di antichi e moderni, in una visione pluralistica del sapere, tipicamente umanistica. Nella polemica contro Cartesio La Fontaine interviene a proposito di un punto molto delicato: la querelle sulla presenza dell'anima negli animali. La questione è al centro delle sue riflessioni per due motivi: da un lato perché le bestie sono i suoi eroi e quindi il favolista si sente in qualche modo professionalmente tenuto ad entrare nella disputa che vede uno di fronte all'altro i fautori dell'intelligenza degli animali e i fautori della teoria degli animali-macchine; dall'altro perché il problema dell'anima delle bestie e quello dell'anima degli uomini sono inscindibilmente connessi, e l'argomento dell'anima appartiene troppo al campo della teologia, ancor più che a quello della filosofia, per venire trattato direttamente. A questo proposito il *Discours à Madame de La Sablière* costituisce il centro della seconda raccolta. La Fontaine prende spunto dalla favola *Les deux rats, le renard e l'oeuf* per parlare dell'anima degli animali ed esporre, sotto forma di comparazione, le proprie idee sull'anima umana, in opposizione alle dottrine cartesiane: «Ils disent donc / que la bête est une machine; / qu'en elle tout se fait sans choix et par ressort: / nul sentiment, point d'âme, en elle tout est corps. Telle est la montre qui chemine, / à pas toujours égaux, aveugle et sans dessein / [...] Qu'est-ce donc?

Une montre; et nous? C'est autre chose. / [...] Or vous avez / ris de certaine science, / que quand la bête penserait, / la bête ne réfléchirait / sur l'objet, ni sur sa pensée: / Descartes va plus loin, et soutient nettement / qu'elle ne pense nullement»¹⁶. Segue quindi un elenco di dimostrazioni di intelligenza da parte degli animali: il cervo, la pernice, il castoro, le volpi. Ma l'intelligenza non presuppone la presenza di un'anima prettamente spirituale. La Fontaine pone una distinzione tra principio vitale, o anima sensitiva, comune a piante, animali e uomini, anima-intellettiva, condivisa da uomini ed animali, e puro afflato spirituale, soltanto umano, simile a quella greca fra *ψυχή, νοῦς* e *πνεῦμα* già presente nei poemi omerici e poi della filosofia stoica.

«À l'égard de nous autres hommes, / je ferais notre lot infiment plus fort: / nous aurions un double trésor; / l'un cette âme pareille en tout-tant que nous sommes, / sages, fous, enfants, idiots, / hôtes de l'Univers sous le nom d'animaux; / l'autre encore une autre âme, entre nous et les Anges / commune en un certain degré»¹⁷. E ancora ne *La souris métamorphosée en fille*: «Je prends droit là-dessus contre le Bramin même; / car il faut selon son système / que l'homme, la souris, le ver, enfin chacun / aille puiser son âme en un trésor commun: / toutes sont donc de même trempe; / mais agissant diversement / selon l'organe seulement / l'une s'élève, et l'autre rampe. / D'ou vient donc que ce corps si bien organisé / ne put obliger son hôtesse / de s'unir au soleil? un rat eut sa tendresse? / Tout débattu, tout bien pesé, / les âmes des souris et les âmes des belles / sont très différentes entre elles»¹⁸. La Fontaine risulta sensibile ad un tempo e ad un sistema più antropocentrico ma anche più aperto verso gli animali. Il poeta ormai vecchio, che lascia intendere una morale che è soprattutto arte di tollerare, di trovare il proprio posto in un universo mediocre, senza dare fastidio al resto degli uomini e neppure agli altri esseri, si rivolge alla natura la cui amoralità tanto rispecchia l'immoralità di un genere umano giudicato con disinganno. L'uomo avrebbe un principio spirituale superiore che lo



Disegno di J.J. Grandville, *Apollo scende verso la rana*, 1844.

accominerebbe agli angeli - il concetto di *medietas* della filosofia rinascimentale - ma pochi ne sono consapevoli. E così l'umanità diviene lo specchio fedele del regno animale, microcosmo in cui si riflette un macrocosmo parziale, privato del cielo. Ne è dimostrazione il *Discours à Monsieur le Due de La Rochefoucault*, tutto organizzato attorno al concetto che gli uomini si comportano fra di loro come le bestie: incapaci come i conigli di trarre profitto dall'esperienza, ma aggressivi nel difendere i propri interessi, come i cani nel disputarsi un osso. Nel saggio undecimo delle *Réflexions diverses*, da cui la citata sentenza, La Rochefoucault si intrattiene appunto sull'analogia tra uomini e animali, dimostrando che gli uomini sono simili ai cani, alle scimmie, ai pappagalli, ai conigli. Si tratta di un testo composto in data sconosciuta, molto probabilmente prima del *Discours*, ma pubblicato postumo. D'altro canto La Fontaine era abbastanza legato a La Rochefoucault perché questi gli comunicasse un lavoro che esprimeva così nettamente l'analogia fra le loro visioni del mondo. Così inizia il *Discours*: «Je me suis souvent dit, voyant de quelle sorte / l'homme agit et qu'il se comporte / en mille occasions comme les animaux: / le Roi de ces gens-là n'a pas moins de défauts / que ses sujets, et la nature / a mis dans chaque créature / quelque grain d'une masse où puissent les esprits: / j'entends les esprits corps, et pétris de matière»¹⁹. Ancora i concetti della *Préface*, quindi, ma ulteriormente approfonditi. Si tratta qui di un'identità mondo umano / regno animale pressoché totale, se non per la presenza nell'uomo di un'anima superiore, spesso non riconosciuta, e per una maggiore innocenza degli animali che peccano perché non provvisti di un codice morale. Nelle ultime due raccolte, la disillusione ed il realismo con cui viene giudicato l'uomo velano di una triste ironia le favole. Come *l'Homme et la couleuvre* che si apre con tali parole: «Un homme vit une Couleuvre. / 'Ah! Méchante' dit-il, 'je m'en vais faire une oeuvre / agréable à tout l'univers' / À ces mots, l'animal pervers / (C'est le Serpent que je veux dire, / et non l'Homme, on pourrait aisément s'y tromper)»²⁰. Si tratta di un atteggiamento di cui era intrisa, lo si è detto, la favolistica di Fedro - il

Lupus et Agnus, il *Vulpis et corvus*, la *Rana rupta et bos*, che La Fontaine rielabora - e che costituiva la nota di fondo della favolistica orientale. Ma nella seconda raccolta delle *Fables* in particolare, *l'animale esempio di comportamento* non è più soltanto l'interprete privilegiato della vita degli uomini, il riflesso del loro agire; esso viene ad identificarsi completamente con l'uomo, con quel microcosmo che include in sé tutto l'esistente, ivi compresa la possibilità di trascendersi. *Animale esempio di comportamento* risulta in questo caso l'uomo circoscritto nei limiti della propria umanità, l'uomo fragile, sconfitto, deluso, grottesco e quasi poetico nei propri peccati, l'uomo che vorrebbe essere diverso, quello della menzogna: «Le loup en langue de Dieux / parle au Chien dans mes ouvrages. / Les Bêtes à qui mieux, / y font divers personnages, / les uns fous, les autres sages / [...] Je mets aussi sur la Scène / des Trompeurs, des Scélérats, / des Tyrans, et des Ingrats / [...] Je pourrais y joindre encore / des légions de menteurs. / Tout l'homme mente, dit le Sage. / [...] Le doux charme de maint songe / par leur bel art inventé, / sous les habits du mensonge / nous offre la vérité»²¹. La Fontaine popola il proprio teatro di uomini comuni, osservati con distacco e imparzialità; sono quegli uomini che ne *Les compagnons d'Ulysse* - ispirato al *Grillo* di Plutarco, all'*Asino d'oro* di Niccolò Machiavelli e alla *Circe* di Giovan Battista Gelli²² - rifiutano di tornare uomini perché: «Scélérat pour scélérat / il vaudrait mieux être Loup qu'un Homme»²³. Nella completa identità animale - uomo, quell'uomo che è tutti gli uomini, perché l'anima che lo distinguerebbe dalle altre creature è sì filosoficamente teorizzata nel *Discours à Madame de la Sablière*, ma non predicata come necessità di innalzamento morale, in una fusione totale delle creature esistenti, il palcoscenico delle bestie di La Fontaine ha la stessa realtà del mondo che rispecchia. E la funzione della poesia diviene solo quella di rendere reali dei sogni, e di permettere di giungere alla realtà grazie alla menzogna. *Le statuaire et la statue de Jupiter* si conclude così: «Chacun tourne en réalités, / autant qu'il peut, ses propres songes: / l'homme est de glace aux vérités; / il est feu pour les mensonges»²⁴.

NOTE

¹ Jan M. Ziolkowski, *Talking Animals. Medieval Latin Beast Poetry, 750 - 1150*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press 1993, p. 13.

² *Le Metamorfosi* di Apuleio sono esempio primo della tipologia narrativa all'interno della quale *l'animale testimone* esercita la propria funzione, così come tutte le traduzioni e i rifacimenti che delle *Metamorfosi* vennero fatti nel Rinascimento, fra cui si ri-

corda in particolare *L'Asino d'oro* di Agnolo Firenzuola. Né vanno dimenticati testi quali *L'Asino d'oro* di Niccolò Machiavelli o *La Cabala del Cavallo Pegaseo* di Giordano Bruno e, nel Seicento, *Il Cane di Diogene* di F. F. Frugoni e soprattutto *El Coloquio de los Perros*, ultima delle *Novelas Ejemplares* di M. de Cervantes.

³ Possiamo considerare pertinenti alla categoria di *animale come*

alternativa quelle elucubrazioni utopistiche su stati e città ideali, miranti ad edificare uno spazio umano tra il cielo e la terra, un interregno quale quello di Nubicuculia degli *Uccelli* di Aristofane; o quei testi dove la questione filosofica è dialogicamente esplicitata - ad esempio il *Grillo* di Plutarco o *La Circe* di G. B. Gelli - e in un certo senso anche quegli elogi degli animali, parodici ma con pluralità di intenti che, sempre su imitazione degli antichi, costellano il panorama letterario cinquecentesco.

⁴ M. de la Rochefoucault, *Les maximes de la Roche foucault suivies de réflexions diverses*, Paris, Gallimard 1950, p. 117.

⁵ Cfr. A. La Penna, *La morale della favola esopica come morale delle classi subalterne nell'antichità*, "Società" 17, pp. 459-537.

⁶ Cfr. *Talking Animals*, cit.

⁷ «Un asino fu già, che ogni osso e nervo / mostrava di magrezza, e entrò pel rotto / del muro, ove di grano era uno acervo. / E tanto ne mangiò, che l'epa sotto / si fece più di una gran botte grossa, / fin che fu sazio, e non però di botto. / Temendo poi che gli sien peste l'ossa, / si sforza di tornar dove entrato era, / ma par che 'l buco più capir nol possa. / Mentre s'affanna e uscire indarno spera, / gli disse un topolino: 'Se vuoi quinci / uscir, tratti, compar, quella panciera. / A vomitar bisogna che cominci / ciò c'hai nel corpo, e che ritorni macro: / altrimenti quel buco mai non vinci'. / Or conchiudendo dico, che se 'l sacro / Cardinal comperato avermi stima / con li suoi doni, non mi è acervo ed acro / renderli, e tor la libertà mia prima» Ludovico Ariosto, *Satire*, I, vv. 247-265, a cura di C. Segre, Torino, Einaudi 1987, p. 12.

⁸ «Hoc erat in votis: modus agri non ita magnus, / hortus ubi et tecto vicinus iugis aquae fons / et paulum silvae super his foret» [*Satira VI*, Libro II, vv. 1-3: «Era questo il mio sogno: un pezzo di terreno, non tanto grande, dove fosse l'orto e, vicino alla casa, una sorgente d'acqua viva e, per aggiunta, un po' di bosco»]; «Nec mala me ambitio perdit» [v. 18: «Qui non mi turba la funesta ambizione»]; «siquis nam laudat Arelli / sollicitas ignarus opes, sic incipit: 'olim / rusticus urbanum murem mus paupere fertur / accepisse cavo, veterem vetus hospes amicum» [vv. 78-81: «Perché, se qualcuno loda per inesperienza le ricchezze piene di preoccupazioni di Arellio, comincia così: 'Si racconta che una volta un topo di campagna accolse nel suo povero covò un topo cittadino, a cui lo stringevano vecchi legami di ospitalità». Da *Le opere di Quinto Orazio Flacco*, a cura di T. Calamarino e D. Bo, Torino, U.T.E.T. 1975].

⁹ Cfr. H. R. Jauss, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976*, München, Wilhelm Fink 1977.

¹⁰ Jean de La Fontaine, *Fables*, a cura di J. P. Collinet, Paris, Gallimard 1991, p. 21.

¹¹ *Ivi*, p. 27.

¹² *Ivi*, p. 28.

¹³ *Ivi*, p. 51. «Nella mia opera parla tutto, perfino i pesci: / ciò che dicono si rivolge a tutti quanti siamo. / Mi servo di animali per istruire gli uomini».

¹⁴ *Ivi*, II, 19, vv. 20-26, p. 96. «L'asino, se avesse osato, sarebbe andato in collera / per quanto lo si biasimasse a buon diritto: / chi potrebbe infatti sopportare un asino fanfarone? / Non è questo il loro carattere».

¹⁵ Denis Diderot, *Oeuvres complètes, Encyclopédie*, III, Paris, J. Lough-J. Proust 1977, p. 96.

¹⁶ LaFontaine, *Fables*, op. cit., X, 20, vv. 24-67, p. 603. «Dicono dunque / che la bestia è una macchina: / che in essa tutto si compie senza scelta e per istinto: / nessun sentimento, niente anima, in essa tutto è corpo. Tale è l'orologio che cammina, / a passi sempre uguali, cieco e senza disegno / [...] Che è dunque? / Un orologio: e noi? È un'altra cosa. / [...] Ora voi avete / riso di certa scienza, che quando la bestia pensasse, / la bestia non rifletterebbe sull'oggetto né sul proprio pensiero: / Descartes va più lontano e sostiene con nettezza / ch'essa non pensa per niente».

¹⁷ *Ivi*, X, 20, vv. 217-237, p. 299: «Per quanto riguarda noi altri uomini, / io giudicherei la nostra parte infinitamente più valida: / noi avremmo un doppio tesoro; / uno, questa anima identica nella misura in cui siamo / saggi folli bambini idioti / ospiti dell'Universo sotto il nome d'animali; / l'altro, ancora un'altra anima, / comune per un certo grado / fra noi e gli angeli».

¹⁸ *Ivi*, IX, 7, vv. 63-76, p. 279: «Me la prendo nella storia con il Bramino stesso: / infatti secondo il suo sistema bisogna / che l'uomo, il topo, il verme, insomma ogni essere / vada ad attingere l'anima ad un tesoro comune: / tutti sono dunque della stessa tempra; / ma agendo diversamente / secondo l'organico soltanto / l'uno s'eleva e l'altro striscia. / Come è possibile dunque che questo corpo così ben organizzato / non abbia potuto obbligare la sua ospite / a unirsi al sole, e un topo si sia preso invece il suo amore? / Tutto discusso, tutto ben valutato, / le anime dei topi e le anime delle belle / sono fra di loro diverse».

¹⁹ *Ivi*, X, 14, vv. 1-8, p. 319: «Mi sono spesso detto, vedendo in che modo / l'uomo agisce e che egli si comporta / in mille occasioni come gli animali: / 'Il re di quella gente non ha meno difetti / dei suoi sudditi, e la natura / ha messo in ciascuna creatura / qualche briciola di una massa da cui attingono gli spiriti: / intendo gli spiriti come corpo e cemento della materia».

²⁰ *Ivi*, X, 1, vv. 1-6, p. 300: «Un uomo vide un Colubro. / 'Ah malvagio' dice 'voglio fare un'azione gradita a tutto il mondo'. / A queste parole l'animale perverso / (è il Serpente che intendo, / non l'uomo, ci si potrebbe facilmente sbagliare)».

²¹ *Ivi*, *Le dépositaire infidèle*, IX, 1, vv. 1-35, p. 267: «Il lupo nella lingua degli Dei / nelle mie opere parla al cane. Le Bestie alle quali meglio / si adattano diversi personaggi, / gli altri pazzi, gli altri saggi / [...] Io metto anche sulla scena / Ingannatori, Scellerati, / Tiranni e Ingrati / [...] Potrei ancora unirvi / legioni di mentitori. / Ogni uomo mente, dice il Saggio. / [...] Il dolce fascino di certi sogni, / inventato dalla loro bella arte, / offre la verità sotto le vesti della menzogna».

²² *La Circe* del Gelli viene pubblicata nel 1549. Ne sono interlocutori Ulisse, Circe e undici greci trasformati in animali. Ulisse, prima di tornare in patria, ha ottenuto dalla maga il permesso di restituire agli animali la loro forma umana, a patto però che essi lo vogliano; cerca di convincerli, ma tutti eccetto l'ultimo, l'elefante che era stato filosofo, rifiutano. L'operetta deriva dal *Grillo* di Plutarco con trasformazioni profonde. Nel dialogo antico, anzitutto, Ulisse può parlare con un solo animale, il porco appunto; nel Gelli gli undici animali sono distribuiti in dieci dialoghi e se fino al nono ci si attiene al moralismo plutarco, ossia a quella concezione pessimistica della natura umana per cui la condizione animale è intesa come realmente alternativa, il decimo stravolge in maniera antitetica il significato della trattazione. Il testo infatti si conclude con l'Inno alla Ragione prima e alla possibilità filosofica di ricongiungersi ad essa. Oltre che Plutarco il Gelli, per la struttura della *Circe*, ha presente *L'asino d'oro* di Machiavelli opera che, con intento satirico, presenta un'orditura ad imitazione della *Commedia* dantesca, per una sorte di legge del contrappasso che determina il rapporto fra la natura dei compagni di Ulisse e le bestie in cui sono stati trasformati. Ma *L'asino d'oro* si chiude, come il poemetto di Plutarco, con le parole di rifiuto del porco ad Ulisse: «Troppo mi piace questo mio fango, dove senza pensier mi bagno e volto».

²³ Jean de La Fontaine, *Fables*, op. cit., XII, 1, vv. 96-97, p. 347: «Scellerato per scellerato / è meglio essere Lupo che Uomo».

²⁴ *Ivi*, IX, 6, vv. 33-36, p. 277: «Ognuno in realtà cambia, / per quanto può i suoi propri sogni: / l'uomo è di ghiaccio per la verità; / è fuoco per le menzogne».