

PERCORSI

Linguistica e critica letteraria



copyright © 2017 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

Il presente volume trae spunto dalla giornata di studio «23 aprile 1616: Cervantes e Shakespeare diventano immortali», organizzata il 15 marzo 2016 dall'Accademia delle Scienze di Torino nella Sala dei Mappamondi.



Accademia delle Scienze di Torino



copyright © 2017 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

23 APRILE 1616:
CERVANTES E SHAKESPEARE
DIVENTANO IMMORTALI

A CURA DI
FRANCO MARENCO E ALDO RUFFINATTO



copyright © 2017 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

SOCIETÀ EDITRICE IL MULINO

In memoriam Alessandro Serpieri



I lettori che desiderano informarsi sui libri e sull'insieme delle attività della Società editrice il Mulino possono consultare il sito Internet: **www.mulino.it**

Società editrice il Mulino,
Bologna

ISBN 978-88-15-27305-5

Copyright © 2017 by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere fotocopiata, riprodotta, archiviata, memorizzata o trasmessa in qualsiasi forma o mezzo – elettronico, meccanico, reprografico, digitale – se non nei termini previsti dalla legge che tutela il Diritto d'Autore. Per altre informazioni si veda il sito **www.mulino.it/edizioni/fotocopie**

INDICE

| | |
|--|------|
| Premessa, <i>di Franco Marengo e Aldo Ruffinatto</i> | p. 7 |
| Paradossi dell'immortalità, <i>di Franco Marengo</i> | 11 |
| Con Cervantes in viaggio verso la modernità. Una lettura della seconda parte del <i>Chisciotte</i> , <i>di Aldo Ruffinatto</i> | 29 |
| PARTE PRIMA: LO SCRITTORE E LA TRADIZIONE | |
| Troilo e Amleto: Shakespeare e il senso della tradizione, <i>di Piero Boitani</i> | 61 |
| Numanzia e le sue sorelle: Cervantes fra tradizione neoaristotelica e sperimentazione teatrale, <i>di Fausta Antonucci</i> | 79 |
| PARTE SECONDA: MATURAZIONI. IL CORPUS SHAKESPEARIANO E IL ROMANZO CERVANTINO | |
| Shakespeare e un tempo che passa alla modernità, <i>di Alessandro Serpieri</i> | 97 |
| Il <i>Don Chisciotte</i> del 1615. Un modello di resilienza per il romanzo moderno, <i>di José Manuel Martín Morán</i> | 121 |
| PARTE TERZA: COMICO E GROTTESCO | |
| <i>Falstaff</i> . Il comico, il grottesco, l'infantile, <i>di Giuliana Ferreccio</i> | 143 |

| | |
|--|--------|
| Paroles «perfetto cortegiano»: comicità, parodia e innovazione in <i>All's Well that Ends Well</i> , di Chiara Lombardi | p. 155 |
| Comicità e linguaggio figurato ne <i>I due gentiluomini di Verona</i> , di Ilaria Rizzato | 167 |
| Don Chisciotte fra opera barocca e opera buffa: il <i>Don Chisciotte in Sierra Morena</i> di Francesco Conti, di Iole Scamuzzi | 177 |
| <i>El coloquio de los perros</i> : dalla novella cervantina alla drammatizzazione di Joglars, di Veronica Orazi | 189 |
| PARTE QUARTA: METADISCORSI | |
| <i>Upon record?</i> Il metadiscorso storico nel <i>Riccardo III</i> , di Carla Pomarè | 203 |
| Metadiscorsi shakespeariani: la storia nella trilogia di <i>Enrico VI</i> , di Daniele Borgogni | 215 |
| <i>Tito Andronico</i> , o la tragedia come metadiscorso, di Luigi Marfè | 227 |
| Teatro e metadiscorso nel <i>Retablo de las maravillas</i> di Cervantes, di Guillermo Carrascón | 239 |
| Una magnifica intrusione, di Maria Consolata Pangallo | 249 |
| Gli autori | 261 |

VERONICA ORAZI

EL COLOQUIO DE LOS PERROS:
DALLA NOVELLA CERVANTINA
ALLA DRAMMATIZZAZIONE DI JOGLARS

El coloquio de los perros ha ispirato varie riscritture¹. Tra gli adattamenti teatrali degli inizi del XXI secolo, vanno ricordati: *La representación del coloquio de los perros y el casamiento engañoso* (2004), coproduzione della compagnia Solo y Cía e della Sala Ítaca di Madrid, e le versioni di Arsenio Lope Huerta e Fefa Noia (2009), di Francisco Negro per Morfeo Teatro (2011) e di Emilio del Valle e Isidro Timón per [In]constante Teatro (2012). La drammatizzazione più recente è di Albert Boadella, Martina Cabanas e Ramon Fontserè² (2013). Presentata dal gruppo teatrale Joglars al Teatro Pavón (sede della Compañía Nacional de Teatro Clásico³, coproduttrice dello spettacolo), è un omaggio all'autore del *Don Chisciotte*, che completa la trilogia cervantina del collettivo, assieme alle precedenti *El retablo de las maravillas. Cinco variaciones sobre un tema de Cervantes* (2004) e *En un lugar de Manhattan*⁴ (2005).

¹ J. López Mozo, *La narrativa de Cervantes. Reescrituras españolas para la escena (1950-2014)*, in «Don Galán», 5, 2015, pp. 1-10, http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum5/pagina.php?vol=5&doc=1_5&pag=1.

² A. Boadella, M. Cabanas e R. Fontserè, *El coloquio de los perros*, prologo di M. Sánchez Arnosi, Madrid, Pigmalión, 2015.

³ Secondo Helena Pimenta, direttrice della Compañía, gli autori sono riusciti a trasfondere in modo felice lo spirito dell'originale in una pièce del XXI secolo.

⁴ A. Boadella, *El Retablo de las maravillas. Cinco variaciones sobre un tema de Cervantes – En un lugar de Manhattan*, prologo di M. Sánchez Arnosi, Madrid, Cátedra, 2011; V. Orazi, *Reescrituras cervantinas en el teatro español contemporáneo: Els Joglars y el «Quijote»*, in «Cuadernos AISPI», 5, 2015, pp. 47-64; M. Cabanas, *Cervantes por Joglars. La trilogía cervantina*, in *Contemporary Catalan Classics – Contemporary Catalans and Classics*, prefazione e cura di V. Orazi, monografia di «eHumanista/IVITRA», 9, 2016, pp. 191-209; V. Orazi, «*El retablo de las maravillas: de Cervantes a Boadella*», in «Artifara», 17, 2017, pp. 25-33.

Nella nuova riscrittura l'azione è ambientata in un canile, dove i due protagonisti raccontano al guardiano notturno le proprie vicissitudini, spunto per una diatriba mordace e disincantata sull'individuo e sulla società attuali. Alla fine, due animalisti liberano i cani, tranne Scipione e Berganza che, delusi dal mondo degli umani, preferiscono restare in cattività. L'adattamento denuncia le insensatezze dell'individuo e della società contemporanei, utilizzando l'umorismo e la satira. I cani vengono umanizzati, mantenendone i tratti psicologici e comportamentali, espressi attraverso la mimica e la recitazione; i «bipedi razionali», invece, si rivelano ridicoli, interpretati da attori che indossano delle maschere per zoomorfizzare e trasformare i padroni dei cani in prototipi, ribadendo al contempo il legame del collettivo con la Commedia dell'arte. La versione mantiene la struttura della fonte e le caratteristiche del romanzo picaresco (narrazione retrospettiva in prima persona delle peripezie di un protagonista di umili origini al servizio di vari padroni). Anche il tema principale è lo stesso, cioè la denuncia dei vizi dell'uomo e del suo mondo, dalla prospettiva contemporanea (Cervantes, come il collettivo Joglars, criticava la società del suo tempo). La compagnia, però, declina il nucleo tematico centrale in una serie di variazioni che radicano la rivisitazione nella società odierna. Scipione e Berganza (un maschio e una femmina, nella drammatizzazione) restano i personaggi principali, mentre quelli secondari cambiano, per riflettere alcuni «tipi» della nostra società. Anche l'ambientazione è mutata: i cani cervantini si trovano davanti all'Ospedale della Resurrezione di Valladolid, mentre nella nuova versione – come accennato – sono in un canile. Questo tratto implica un altro cambiamento radicale: nell'originale, Berganza, emittente del discorso, si rivolge a Scipione, unico destinatario della narrazione, e il dialogo si svolge tra i cani; nell'adattamento, i due animali illustrano le proprie disavventure al guardiano, destinatario e interlocutore cui entrambi si rivolgono, che abbatte la quarta parete e si rivolge costantemente agli spettatori.

Tra gli aspetti più suggestivi della drammatizzazione, però, vi è il trattamento dell'elemento temporale. La vicenda si svolge nel corso di una notte, come nella fonte, il cui

sviluppo cronologico lineare retrospettivo è sostituito da un tempo frammentato: dal presente a cavallo fra scena ed extra-scena dell'esordio, in cui il guardiano rivela al pubblico di aver ascoltato durante un'intera notte il racconto dei cani, al passato recente della narrazione di Scipione e Berganza al guardiano, alla rappresentazione del passato più o meno remoto dei due protagonisti. Questo meccanismo produce un continuo altalenare fra tre dimensioni temporali, sottolineato dalla recitazione, dalla mimica e dalla musica, dall'illuminotecnica: quando si passa da un piano all'altro, la parte che resta in sospeso (il passato recente dei due cani che raccontano o il ricordo di un passato lontano) è enfatizzata dai gesti al rallentatore, dal fermo-immagine o dal *freeze*, e introdotta da un tema musicale⁵, che si ripete durante tutta la rappresentazione per sottolineare la dimensione che in quel frangente diventa predominante. Il resoconto delle esperienze dei due cani con i padroni resta l'asse centrale attorno al quale ruota la vicenda, sebbene nell'adattamento esso risulti più articolato, perché alla narrazione originale di Berganza intercalata dagli interventi di Scipione si sostituisce il dialogo dei due col guardiano, sostenuto dal gioco mimico, dagli effetti audio-visivi e dall'ammiccamento costante al pubblico.

Nella novella cervantina l'alfiere Campuzano trascrive in uno scartafaccio il dialogo dei cani e lo consegna al dottor Peralta perché lo legga; nella drammatizzazione, è Manolo – il guardiano – a riferire agli spettatori di come una notte si sia accorto che i due animali avevano acquisito il dono della parola, per poi continuare a commentare all'uditorio ogni episodio. E se nell'originale i protagonisti dialogano tra di loro e Berganza racconta la sua storia a Scipione, interlocutore assimilabile all'emittente, nella riscrittura i due narrano a turno le loro disavventure a Manolo, destinatario esterno alla coppia, sia nella finzione scenica sia nella realtà di ogni allestimento, coinvolgendo un destinatario extra-scenico (il pubblico), irretito dallo stesso Manolo che si rivolge di continuo

⁵ Le battute iniziali de *Le matin*, primo movimento della sinfonia n. 6 in re minore di Haydn.

ai presenti in sala. L'esistenza di un interlocutore esterno alla coppia consente inoltre di enfatizzare la superiorità dei due cani rispetto agli umani, di cui hanno imparato a conoscere i difetti, implicando gli spettatori (destinatari extra-scenici), indirettamente chiamati in causa: mentre il registro espressivo dei due animali della novella è costante e ne rivela la saggezza acquisita, nel testo della compagnia si alternano l'eloquio colto e arcaizzante dei due cani (infarcito di citazioni letterali del modello), il linguaggio impoverito e triviale del guardiano, quello superficiale dei padroni rievocati dai due protagonisti, definiti «bipedi razionali», con una sfumatura sarcastica. Così, l'uso sistematico nella drammatizzazione di passi dell'originale riportati in modo letterale, amplifica il divario tra i cani saggi e gli umani triviali e rinsalda il legame fra l'adattamento e la fonte: i nuovi Scipione e Berganza osservano dalla prospettiva della maturità le contraddizioni e le miserie della condizione umana, lo scadimento dell'individuo e, prima di perdere il dono della parola, ribadiscono una verità tragicamente autentica e cioè che «los pastores eran los lobos, [...] la defensa ofende, [...] las centinelas duermen, [...] la confianza roba y el que os guarda os mata»⁶. Di fatto, sin dall'inizio della novella lo stesso Cervantes contrappone l'uomo e l'animale, attraverso le parole all'apparenza ingenua ma in realtà ironiche dei due cani: «la diferencia que hay del animal bruto al hombre, es ser el hombre animal racional, y el bruto, irracional»⁷. Tuttavia, la fonte e la sua rivisitazione dimostrano il contrario: l'uomo è insensato, pieno di vizi, corrotto, mentre l'animale è incapace di compiere bassezze e di pervertirsi.

La sotto-tematica di questa prima scena consiste, dunque, nell'acquisizione del dono della parola da parte dei cani, che si rilevano più dotti e nobili dell'umano. Così, sin

⁶ «I pastori erano i lupi, [...] la difesa offende, [...] le sentinelle dormono, [...] la fiducia ruba e chi vi protegge vi ammazza» (M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, a cura di J. García López, Madrid, Real Academia Española, 2013, p. 557. Tutte le traduzioni sono dell'autrice del saggio, salvo diversa indicazione). Cfr. anche M. de Cervantes, *Il dialogo dei cani*, a cura di M.C. Ruta, Venezia, Marsilio, 1993.

⁷ «La differenza tra il bruto e l'uomo è che l'uomo è razionale, mentre la bestia irrazionale» (M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, cit., p. 541).

dall'esordio il nesso col modello e l'amplificazione delle tematiche sviluppate sono ribaditi sfruttando citazioni letterali o adattate della novella, che costellano l'intera riscrittura. I protagonisti sono i primi a stupirsi di questa capacità inconsueta (Scipione: «el hablar nosotros pasa de los términos de la naturaleza»)⁸, che li riempie di gioia:

CIPIÓN: Desde que tuve fuerzas para roer un hueso deseé poder hablar, para decir cosas que depositaba en la memoria; y allí, de antiguas y muchas, o se enmohecían o se me olvidaban. Empero, ahora, que tan sin pensarlo me veo enriquecido deste divino don de la habla, pienso gozarle y aprovecharme del lo más que pudiere, dándome prisa a decir todo aquello que se me acordare, aunque sea atropellada y confusamente, porque no sé cuándo me volverán a pedir este bien, que por prestado tengo⁹.

Scipione (Berganza nell'originale), allora, suggerisce: «suceda, pues, que durante esta noche seamos nosotros los que demos cumplida cuenta de nuestras vidas y los trances por donde hemos venido al punto en que ahora nos hallas»¹⁰, dando inizio al racconto («pareceme que la primera vez que vi el sol fue en Sevilla y en su criadero; por donde imagino nuestros padres debieron de ser alanos»)¹¹. Il tema

⁸ «Il fatto che parliamo va oltre le leggi naturali» (A. Boadella, *El coloquio*, cit., p. 42) e M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, cit., p. 540.

⁹ «SCIPIONE: Da quando ho avuto la forza per rosicchiare un osso, ho desiderato parlare per dire le cose che si depositavano nella mia memoria, e lì, numerose e antiche, ammuffivano o cadevano nell'oblio. Ma ora che, con mia sorpresa mi vedo arricchito del dono divino della parola, penso di godermelo e di approfittarne il più possibile, affrettandomi a dire tutto ciò che ricorderò, anche se in modo affrettato e confuso, perché non so quando si riprenderanno questo bene che ritengo mi sia stato dato in prestito» (A. Boadella, *El coloquio*, cit., p. 43 e M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, cit., pp. 544-545).

¹⁰ «Facciamo così, questa notte racconteremo la nostra vita e gli avvenimenti che ci hanno portato al punto in cui ora ci troviamo» (A. Boadella, *El coloquio*, cit., p. 44 e M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, cit., p. 545).

¹¹ «Mi pare di aver visto la luce del sole per la prima volta nell'allevamento di Siviglia, per cui immagino che i nostri genitori fossero alani» (A. Boadella, *El coloquio*, cit., p. 47 e M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, cit., pp. 545-546).

dell'ossessione animalista, che sostiene la drammatizzazione e spiega il trattamento iper-umanizzato dei due protagonisti da parte di alcuni padroni, è il riflesso attualizzato dello spirito cinico e scettico che porta i cani cervantini ad affermare:

parece que algunos han querido sentir que tenemos un natural distinto, tan vivo y tan agudo en muchas cosas que da indicios y señales de faltar poco para mostrar que tenemos un no sé qué de entendimiento capaz de discurso¹²,

fino a concludere che «el perro tiene el primer lugar de parecer que tiene entendimiento»¹³, concetto pervertito dall'incapacità dell'individuo di gestire in modo equilibrato l'emotività, proiettata sugli animali, a scapito dei rapporti interpersonali, che per converso si sono impoveriti e svuotati. La sequenza dei padroni è alterata rispetto all'originale, come risultato dell'attualizzazione e dell'inserimento di nuove sotto-tematiche. Tuttavia, la galleria di figure umane mantiene i caratteri fondamentali e il nucleo tematico centrale della fonte, combinati con un forte elemento di novità: Manolo resta in scena durante tutto lo spettacolo, interagendo coi due protagonisti e col pubblico, fungendo quindi da figura di collegamento tra i personaggi e gli spettatori.

Il racconto prende le mosse dall'«infanzia» dei protagonisti, nel negozio di animali e con la padrona che li acquista da cuccioli: si tratta della prima variazione sul tema dell'ossessione animalista, presentata come un meccanismo psicologico e comportamentale compensatorio. Quando Manolo critica la condizione di asservimento dei due animali, esaltando la propria libertà, Berganza contrappone a tanta implicita arroganza l'umiltà che «templa la cólera de los airados y menoscaba la arrogancia de los soberbios; es madre de la

¹² «Pare persino si dica che siamo dotati di un istinto naturale così vivo e acuto che in molti casi ci manca poco per mostrare di possedere un'intelligenza capace di ragionamento» (M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, cit., pp. 541-542).

¹³ «Il cane occupa il primo posto in quanto a mostrare intelligenza» (*ibidem*, cit., pp. 543-544).

modestia y hermana de la templanza»¹⁴, concludendo che la libertà decantata dall'uomo è solo apparente.

La scena successiva è la naturale prosecuzione della precedente ed è incentrata sullo sfogo della frustrazione derivante da un rapporto di coppia insoddisfacente. A fronte di questo amore «incondizionato» (in realtà, condizionatissimo) del padrone per il suo animale domestico, Berganza ricorda che «ha habido perros tan agradecidos que se han arrojado con los cuerpos difuntos de sus amos en la misma sepultura»¹⁵, cui Scipione aggiunge «o [...] otros que han estado sobre las tumbas de sus señores sin apartarse dellas, sin comer, hasta que se les acababa la vida»¹⁶, sebbene – come rammenta Berganza – «las tristezas no se hicieron para las bestias, sino para los hombres; aunque debes recordar que si los hombres las sienten demasiado, se tornan bestias»¹⁷.

A questo punto, la linea di sviluppo dei due testi torna a convergere nella scena dei pastori, salvo per alcune modernizzazioni inserite nella riscrittura: i discendenti dei cani cervantini si trovano in una situazione che si è evoluta e uno dei pastori è arabo, spunto per introdurre il sottotema dell'immigrazione (molto diffuso nel teatro spagnolo contemporaneo), della (mancata) integrazione in una società globalizzata e solo superficialmente multiethnica. Berganza (nell'originale) e la coppia di cani (nell'adattamento), fuor-

¹⁴ «Placa la collera degli iracondi e smorza l'arroganza dei superbi; è madre della modestia e sorella della temperanza» (A. Boadella, *El coloquio*, cit., p. 53 e M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, cit., p. 558).

¹⁵ «Ci sono stati cani tanto affezionati da gettarsi nella stessa fossa assieme ai corpi dei loro padroni defunti» (A. Boadella, *El coloquio*, cit., p. 61 e M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, cit., p. 543).

¹⁶ «O altri che sono rimasti sulla tomba dei loro signori senza allontanarsene, senza mangiare, fino alla fine dei loro giorni» (A. Boadella, *El coloquio*, cit., p. 61 e M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, cit., p. 543).

¹⁷ «Le tristezze non sono per le bestie ma per gli uomini; se però gli uomini le soffrono troppo, diventano bestie» (A. Boadella, *El coloquio*, cit., p. 61 e M. de Cervantes, *Don Chisciotte* [Sancho, *DQ*, II, 11], cfr. Id., *El ingenioso hidalgo Don Quijote ecc.*, a cura di F. Rico *et al.*, Madrid, Real Academia Española, 2005, <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/default.htm> e Id., *Don Chisciotte della Mancia*, a cura di P. Botta, trad. di D. Pini Modena, 2 voll., Mucchi, 2015, vol. II, cap. 11, p. 65).

viati dalla finzione bucolica tipica del genere pastorale, hanno un'immagine idealizzata della vita dei nuovi padroni e si stupiscono per il fatto che questi non si chiamino come i protagonisti letterari, ma abbiano nomi comuni. Svanita la visione idillica, i due cani si confrontano con una realtà bassa e raccontano esterrefatti che

ninguno de ellos se nombraba Amarilis, ni Fíldas, Galateas o Dianas. Tampoco había Lisardos, Lausos, Jacintos ni Riselos... Todos eran Antones, Domingos, Pablos y Blas... [...] Lo más del día se les pasaba espulgándose o remendando sus alforjas¹⁸.

Sulla descrizione di questo deludente scenario, intessuto di citazioni dell'originale, si innesta un'affermazione tratta dall'episodio cervantino di Berganza col moro; Scipione (Berganza nell'originale), infatti, si lascia andare a uno sfogo: «cuántas y cuáles cosas te pudiera decir, desta morisca canalla, si no temiera no poderlas dar fin en dos semanas»¹⁹, che nell'adattamento si arricchisce con un'allusione al terrorismo di matrice islamica. Lo stesso accade con l'episodio del mercante, che non compare nella riscrittura, ma da cui sono tratte un paio di citazioni letterali, per accennare ad altri due sotto-temi, inseriti nella stessa scena. Scipione spiega:

has de saber Berganza, que es costumbre y condición de los hombres trabajadores, como el presente, mostrar su autoridad y riqueza, no en sus personas, no, sino en las de sus hijos. Y como la ambición y la riqueza muere por manifestarse, revienta por sus hijos, y así los tratan y autorizan como si fuesen hijos de algún príncipe

¹⁸ «Nessuno di loro si chiamava Amarilli, né Fillide, Galatea o Diana. E non vi erano nemmeno Lisardo, Lauso, Giacinto né Riselo... Tutti erano Antonio, Domenico, Paolo o Biagio... [...] La maggior parte del giorno la trascorrevano spulciandosi o rammendando le bisacce» (A. Boadella, *El coloquio*, cit., p. 64 e M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, cit., p. 554).

¹⁹ «Quante e quali cose potrei dirti, su questa canaglia moresca, se non temessi di non poterle esaurire in due settimane» (A. Boadella, *El coloquio*, cit., p. 68 e Cervantes, *Novelas ejemplares*, cit., pp. 609-610).

sebbene – come ricorda Berganza –sia «ambición generosa, la de aquel que pretende mejorar su estado sin perjuicio de tercero»²⁰. È questa, forse, la delusione più cocente e l'esperienza coi pastori finisce per segnare i protagonisti (dell'originale e della sua rivisitazione) in modo profondo, consolidandone la visione disincantata della realtà.

Nelle tre scene successive dell'adattamento la critica si concentra su un altro genere di superficialità: l'eccessiva importanza concessa alle apparenze, all'aspetto e all'estetica, alle mode inconsistenti. L'azione si svolge in un quartiere residenziale, dove due mature signore benestanti decidono di adottare i due cani, riversando su di loro il consueto affetto frustrato, trattandoli come umani fino all'eccesso, come ricorda disgustato Scipione, citando ancora una volta la novella (l'incontro con la Cañizares): «no es regalo, sino tormento, el besar ni dejar besarse de una vieja»²¹. Le due signore, prese dal vortice della vacuità, portano i cani dal veterinario per migliorarne l'aspetto con la chirurgia estetica, suscitando lo sdegno dei due animali (Berganza: «cada uno es como Dios le hizo, y aun peor muchas veces»)²², e poi dal parrucchiere, arrivando a un climax grottesco dal graffiante effetto comico.

Di seguito, i due testi convergono di nuovo a livello concettuale: quando il Berganza cervantino passa al ser-

²⁰ «Devi sapere, Berganza, che è uso dei lavoratori, come questo, mostrare la loro importanza e ricchezza non nella propria persona ma nei figli e, siccome l'ambizione e la ricchezza bramano manifestarsi, stravedono per i figli, facendoli vivere come figli di principi», sebbene sia «ambizione generosa quella di chi cerca di migliorare la propria condizione senza danno altrui» (A. Boadella, *El coloquio*, cit., p. 71 e M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, cit., p. 561). Al tema il gruppo ha dedicato uno spettacolo recente, *VIP* (2015); cfr. la scheda dello spettacolo sul sito della compagnia <http://elsjoglers.com/portfolio/vip/>.

²¹ «Non è un piacere ma una tortura baciare o farsi baciare da una vecchia» (A. Boadella, *El coloquio*, cit., p. 75 e M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, cit., p. 590).

²² «Ognuno è come Dio lo ha fatto, e molte volte anche peggio» (A. Boadella, *El coloquio*, cit., p. 79; e M. de Cervantes, *Don Chisciotte* [Sancho al baccelliere Sansón Carrasco, *DQ*, II, 4]; cfr. Id., *Don Chisciotte della Manica*, cit., vol. II, cap. 4, p. 30).

vizio dell'*alguacil* (l'esecutore giudiziario) ne scopre la disonestà: l'autorità, che dovrebbe garantire l'ordine e la giustizia, in realtà la viola per trarne vantaggio, sebbene non si possa generalizzare questo genere di condotta²³; allo stesso modo, i protagonisti della nuova versione si ritrovano a fare il cane poliziotto in aeroporto e si accorgono che la poliziotta addetta al controllo bagagli ruba e trafuga la cocaina che sequestra. Delusi, ancora una volta, abbandonano l'incarico.

L'avventura del Berganza originale col tamburino è trasposta nella drammatizzazione nella scena di Gianni il punk, che vive esibendosi in strada, con l'aiuto dei due cani che ha addestrato e soprannominato *perros sabios*²⁴, chiaro richiamo alla fonte. I proventi non sono disprezzabili, ma la vita sregolata del nuovo padrone non si addice ai due protagonisti; e se nella novella Berganza ricorda come «trunfaba mi amo con la mucha ganancia, y sustentaba seis camaradas como unos reyes»²⁵, nell'adattamento i *camaradas* diventano *furcias* (prostitute), mantenute come *reinas*. Come accennato, il nuovo padrone rimanda a un elemento tipico della drammaturgia del gruppo, cioè l'eredità di tratti della Commedia dell'arte, di cui il Zanni è una delle figure principali, prototipo del servo astuto, abituato a giocare brutti tiri; come il suo antenato, Gianni rappresenta gli istinti primari e, quando entra in scena la *chica punk*, si allontana con lei

²³ «Berganza: me pesa decir mal de alguaciles y de escribanos; Scipione: pero hablar mal de uno no es decirlo de todos, y muy muchos escribanos hay buenos, fieles y legales, y amigos de hacer placer sin daño de tercero»; ovvero «Berganza: mi spiace dire male di esecutori giudiziari e cancellieri; Scipione: ma dire male di uno non significa dirlo di tutti, vi sono moltissimi cancellieri buoni, fedeli e rispettosi della legge, inclini a fare piaceri senza danno altrui» (A. Boadella, *El coloquio*, cit., p. 86 e M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, cit., p. 578).

²⁴ Nell'adattamento Berganza afferma: «incluso nos bautizó [Gianni il punk, *N.d.A.*] como “perros sabios”»; ovvero «ci ribattezzò addirittura “cani sapienti”» (A. Boadella, *El coloquio*, p. 89); nella novella si legge che il tamburino aveva ribattezzato Berganza *el «perro sabio»* (M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, cit., p. 585).

²⁵ «Il mio padrone trionfava coi buoni guadagni e manteneva sei compagni come re» (M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, cit., p. 586).

per amoreggiare. Rimasti soli, i due cani si allontanano in cerca di una condizione migliore.

Così, si imbattono in due simili, incarnazione di una sorta di «gioventù bruciata» canina, metafora animale della perdita di valori e di motivazione, della necessità di provare emozioni forti, di una vita svuotata e priva di senso che porta a praticare «giochi» rischiosi, a coltivare il gusto insensato e tragico per il pericolo, rischiando e di fatto trovando la morte.

Finché, nell'epilogo, due animalisti fanno irruzione nel canile: uno è Luisete, il figlio di Manolo (giovane «impegnato», in realtà mantenuto dal padre), il quale lo riprende per la vita inconcludente e la condotta dissennata²⁶. La scena offre un'ulteriore variazione sul tema dell'ossessione animalista: i due ragazzi liberano i cani dalle gabbie ma Scipione e Berganza si rifiutano di lasciare il canile, perché hanno sperimentato a loro spese l'insensatezza, la bassezza e l'ipocrisia del genere umano. Nel frattempo, si fa giorno e i due protagonisti, come i loro antenati, perdono il dono della parola. Il sipario cala su una scena finale in cui Scipione e Berganza, seduti, una con la testa reclinata sulla spalla dell'altro, volgendo le spalle al pubblico, contemplanò rapiti l'alba proiettata sul fondale semi-circolare. Si tratta di un'immagine poetica di grande effetto che, in un'atmosfera magica e senza bisogno di battute, suggella la decisione di distaccarsi dal mondo corrotto degli uomini, per restare nel proprio mondo animale, preferibile a quello umano.

Insomma, sono i cani a essere saggi e assennati, specie dopo le deludenti esperienze vissute; l'uomo, invece, definito ironicamente «bipede razionale», dimostra di aver perverso la propria nobiltà. Come Cervantes, il collettivo Joglars intende svelare la realtà autentica e lo fa attraverso le parole dei cani, col loro linguaggio colto, per enfatizzare la

²⁶ «Manolo: mira, Luisete, nadie se ha de meter donde no le llaman, ni ha de querer usar del oficio que por ningún caso le toca», ovvero «bada, Luisete, nessuno si deve intrromettere dove non è richiesto, né deve occuparsi di ciò che non gli compete» (A. Boadella, *El coloquio*, cit., p. 98 e M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, cit., p. 622).

povertà e la bassezza cui l'uomo si è ridotto, oggi come già ai tempi di don Miguel. Lo scopo del gruppo è sottolineare la superiorità dei due animali rispetto all'essere umano, che sembra aver perduto quasi tutto ciò che lo rendeva nobile, ormai compromesso dagli stessi vizi e dagli stessi difetti dell'uomo e della società del tempo di Cervantes. La denuncia del degrado morale dell'individuo resta il tema centrale delle due opere, che condividono l'opposizione allo *status quo* e a una massificazione che, allora come oggi, precipita tutto e tutti in uno scadimento inquietante. La compagnia denuncia tutto questo con ironia, sfruttando la comicità, la parodia e la satira, la trasgressività e l'anticonformismo, che da sempre ne caratterizzano la drammaturgia.



copyright © 2017 by
Società editrice il Mulino,
Bologna



copyright © 2017 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

Finito di stampare nel mese di ottobre 2017
dalla Litoseibo, Bologna - www.litoseibo.it