



e-Spania

Revue interdisciplinaire d'études hispaniques
médiévales et modernes

50 | Février 2025

**Instituciones asistenciales y redes de sociabilidad
(siglo XVII) / Jornadas cervantinas III / Sobre el
desengaño dieciochesco**

Dare un nome ai cani (Prospero, Alonso, Atteone)

Piermario Vescovo



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/e-spania/54632>

DOI: 10.4000/13d1h

ISSN: 1951-6169

Editor

Civilisations et Littératures d'Espagne et d'Amérique du Moyen Âge aux Lumières (CLEA) - Paris
Sorbonne

Referencia electrónica

Piermario Vescovo, «Dare un nome ai cani (Prospero, Alonso, Atteone)», *e-Spania* [En línea], 50 | Février 2025, Publicado el 15 mayo 2025, consultado el 16 mayo 2025. URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/54632> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/13d1h>

Este documento fue generado automáticamente el 16 de mayo de 2025.



Únicamente el texto se puede utilizar bajo licencia CC BY-NC-ND 4.0. Salvo indicación contraria, los demás elementos (ilustraciones, archivos adicionales importados) son "Todos los derechos reservados".

Dare un nome ai cani (Prospero, Alonso, Atteone)

Piermario Vescovo

Prospero, al culmine della sua *performance* magica – spenderò subito qualche parola sul senso da dare a questo termine –, nella messa in fuga di Stephano, Trinculo e di Caliban, alla fine del IV atto di *The Tempest*, compie un atto particolare, non mi pare però molto indagato (sempre nei limiti della mia conoscenza della bibliografia shakespeariana).

Performance è divenuta negli ultimi tempi parola abusatissima, ma nell'inglese della fine del XVI^e dell'inizio del XVII secolo – prima del suo sostanziale oblio (si veda la registrazione nel *Dictionnaire de la Langue Française* (1863) di Émile Littré, che considera peraltro, registrandola al plurale, la parola inglese: «Mot anglais employé dans la langue du turf pour indiquer le tableau des épreuves subies dans l'hippodrome par un cheval de course») – essa conservava intatto il significato del mediofrancese *parfournir*, *perfournir*, ovvero «portare a compimento». Secondo, del resto, quanto la teoria degli atti linguistici, quando John Langshaw Austin rilanciò il termine negli anni '50 dello scorso secolo, essa richiamava il carattere distintivo di quei verbi che coincidono con le azioni che essi dichiarano (come «prometto», «giuro», «battezzo»). In *The Winter's Tale* per il condurre a compimento risulta, per esempio, *new performed* la (presunta) statua di Ermione, che si dichiara appena terminata da Giulio Romano, e dunque anche le arti plastiche – le «arti in oggetto» e non solo le «arti in effetto», che oggi si sogliono definire *performative* – possono essere definite con questo aggettivo e l'artista *performer*, in tale senso. Resterebbe, tuttavia, da tentare un'interpretazione più sottile, a quanto mi risulta non esperita dai commentatori shakespeariani, forse per difetto nel medio-francese di partenza: ovvero che Giulio Romano non sia affatto indicato in questo senso per gli ultimi colpi di scalpello ma, più congruamente rispetto alla sua funzione e alla sua fama, per le ultime pennellate, visto che la statua risulta policroma – e necessariamente, perché si tratta della carne di Ermione: d'altra parte Paulina arresta il tentativo impetuoso di Leontes di baciarla, con un'espressione parallela, richiamando il fatto che la pittura non si è ancora asciugata: «The statue is but newly fixed; the color's / not dry». E in altri passi di Shakespeare «performato», nel

sensu appunto del «condotto a compimento» del mediofrancese, risulta il pagamento di un debito o l'esecuzione di un contratto, e così via.

Quanto a Prospero, e ad Ariel che lo serve fino al compimento finale, la sua operazione riguarda, attraverso la sua Arte, ovvero la magia, una vendetta a lungo meditata. Il termine dunque scandisce in *The Tempest* i tempi di tale realizzazione, a partire dalla sua prima occorrenza: «Hast thou, spirit, / perform'd to point the tempest that I bade thee?»¹, e, poco più in là, nella risposta di Ariel: «Since thou dost give me pains, / let me remember thee what thou hast promised, / which is not yet perform'd me.», che ricorda come nella continuazione degli ordini assegnatigli, la sua promessa non sia stata ancora mantenuta.²

Ma veniamo al passo, e alla magia, che ci interessa:

PROSPERO Thou and thy meaner fellows your last service
did worthily perform; and I must use you
in such another trick.³

Qui, in particolare, si annuncia un altro *trick* («trucco»), nella menzione dei *meaner fellows*, gli spiritelli che hanno coadiuvato fin qui le azioni di Ariel, ovvero che già hanno agito producendo effetti, suoni e rumori. Si rammenti anche l'abbaiare di questi, detti anche *sweet spirits*, sotto la direzione di Ariel, invisibile, ad accogliere il primo ingresso in scena – ovvero i primi passi sull'isola dopo il naufragio – di Ferdinand:

Hark,hark,
Bow,wow,
the watch dogs bark, bow, wow⁴.

A questa massa indistinta di spiritelli – ecco il punto che interessa sottolineare – viene assegnata una serie distinta di nomi solo quando essa assume l'aspetto di una muta di cani, come si addice ai cani addomesticati alla caccia, qui messi alle calcagna di Stephano, Trinculo, *a jester* e *a drunken butler*, e dell'essere mostruoso, Caliban, che li accompagna (peraltro non propriamente «nero» come immaginano banalizzando le cosiddette letture post-coloniali, così come Prospero, praticante anche la magia nera, non è tutto «bianco», nel senso traslato del termine: della pelle nera di Caliban, in ogni caso, nel testo non si dà traccia alcuna: *slave* e *deformed*, con la testa piccola rispetto al corpo, ma non *coloured*).

Ecco, dunque, la didascalia che dà conto dell'ingresso della muta di spiriti fatti cani, mentre dei cacciatori, sembra di capire, si ode solo un'eco fuori scena: «A noise of hunters heard. Enter divers Spirits, in shape of dogs and hounds, hunting them about; Prospero and Ariel setting them on.»⁵

Prospero incita i cani, chiamandoli per nome uno a uno: *Mountain, Silver, Fury, Tyrant*. Quindi egli dà ordine ad Ariel di provvedere a far sì che questi azzannino i tre fuggitivi, senza però ucciderli: «grind their joints / with dry convulsions, shorten up their sinews / with aged cramps, and more pinch-spotted make them / than pard or cat o' mountain»⁶. Ariel precisa che i cani in questione, più che semplicemente abbaiare, ruggiscono.

Due altri cani tornano alla memoria, ovvero i due interlocutori del dialogo di Miguel de Cervantes che si svolge presso l'ospedale de la Resurrección di Valladolid, dove in una notte – anzi in due notti consecutive, ma solo per una il testo offre la trascrizione dei conversari – un soldato, l'alfiere Campuzano, qui ricoverato perché gravemente ferito, ascolta i due cani discorrere. Non si tratta però, come in altri racconti e altre tradizioni, della ventura data all'uomo in una notte magica di penetrare il linguaggio degli

animali, ma, al contrario, dell'acquisizione momentanea da parte degli animali del linguaggio e dell'articolazione umana del pensiero (diciamo pure del *logos*), che serve ad essi prima per pensare e poi per poter comunicare e raccontare.

Se attraverso lo sguardo alcuni cani della letteratura moderna possono focalizzare – cioè possiamo vedere ciò che essi vedono – mentre un narratore onniscente racconta dal loro punto di vista (per tutti, *The Call of the Wild* di Jack London), Cipión e Berganza sono dotati, seppur transitoriamente, di parola, e così dialogano secondo le usanze del genere drammatico. Essi non hanno mai conversato prima tra loro, nemmeno nel linguaggio dei cani, e l'acquisizione del linguaggio umano è premessa indispensabile non solo alla trascrizione da parte di un testimone appartenente alla nostra specie, ma alla loro stessa conversazione:

Cipión hermano, óyote hablar, y sé que te hablo, y no puedo crearlo, por parecerme que el hablar nosotros pasa de los términos de naturaleza.
[...] *hablamos con discurso*, como si fuéramos capaces de razón, estando tan sin ella, que la diferencia que hay del animal bruto al hombre, es ser el hombre animal racional y el bruto irracional.⁷

Ma chissà se poi è davvero assolutamente così, anche per Cervantes, laddove una sorta di razionalità canina si intuisce comunque darsi in partenza e in assenza del linguaggio, poste le precedenti meditazioni sulla sua esperienza di cui Berganza riferisce.

Una postilla laterale sul passaggio dall'ascolto da parte dell'alfiere alla trascrizione, mi sembra – e qui lo dico con ogni prudenza, tra studiosi di Cervantes, ignorando se qualcuno lo abbia già notato – ricalcare le dichiarazioni relative alla trascrizione del dialogo di Teeteto e Socrate che Platone dichiara nell'omonimo dialogo, quando l'uomo d'armi è visto passare di ritorno della battaglia, praticamente in punto di morte, da Terpsione, che racconta il fatto a Euclide («Scendendo al porto mi sono imbattuto per caso in Teeteto che veniva trasportato da Corinto, dall'accampamento, ad Atene»). Teeteto, a differenza dell'alfiere cervantino, non vuole però essere ricoverato e tenta, vanamente, di tornare a casa. Anche qui dunque appaiono due interlocutori esterni, come l'alfiere e il dottore, di cui il primo, Euclide, dichiara al secondo l'esistenza di una sua antica trascrizione, attinta dalla voce di Socrate, relativa a un colloquio di questi con l'uomo che sta ora per uscire per sempre di scena: «ripercorrendo i ricordi, li trascrivevo, e tutte le volte che mi recavo ad Atene, interrogavo Socrate su quanto non ricordavo e, di nuovo tornato qui, mi davo a riordinarli al punto che, ormai, da me è stato composto tutto il dialogo». Ma, soprattutto, si veda la dichiarazione relativa alla scelta della forma di trascrizione, senza alcun indugio didascalico: «Dunque, perché nello scritto non recassero ingombro quelle specificazioni tra un intercalare e l'altro, quando Socrate, ad esempio, diceva di sé: “e io ribattei”, oppure “io dissi”, oppure, di colui che rispondeva, “era d'accordo”, oppure “non consentiva”, per questo motivo appunto io composi il dialogo come se egli parlasse direttamente con i suoi interlocutori, eliminando tutto questo».

Il dialogo di Platone che più si avvicina alla forma drammatica, dunque, come il dialogo cervantino rispetto alla novella che lo precede e annuncia, si dà dunque senza traccia della pur parca referenzialità d'inquadramento diegetico:

todo lo tomé de coro, y casi por las mismas palabras que abía oído lo escribí otra día.
El coloquio traigo en el seno; púselo en forma de coloquio por ahorrar de *dijo Cipión*, respondió Berganza, que suele alargar la escritura⁸.

Anche qui, come nel dialogo di Platone Euclide mostrava a Terpsione il libro col dialogo trascritto, il soldato estrae dal petto un *cartapacio*, quindi si sdraia mentre il dottore lo legge, immagino ad alta voce, nel modo stesso in cui Euclide comandò di fare al suo servo. Se Cipión e Berganza acquisiscono il *logos* e di conseguenza l'uso della parola che caratterizza gli umani, solo il secondo, in realtà, racconta la sua vita errabonda e picaresca, trovando, di fatto, nel primo solo una semplice spalla. Infatti nulla sapremo, alla fine, delle vicissitudini che condussero Cipión in quel luogo. Mi interessa notare – posto il titolo assegnato a questo intervento: *dare un nome ai cani* – soprattutto una cosa, ovvero la varietà dei nomi, dall'una all'altra situazione, dall'uno all'altro padrone attribuiti a Berganza. Non sappiamo quando il cane abbia assunto quello con cui Cipión lo apostrofa e che leggiamo sulla pagina come nome-rubrica, come in un testo teatrale, davanti alle battute che egli pronuncia, ma certo questo nome non gli è stato affibbiato prima del suo attuale servizio di porta-lanterna presso l'ospedale di Valladolid. Sappiamo, viceversa, che in tre periodi precedenti gliene furono assegnati altri, in altre situazioni. Il primo è quello affibbiatogli nella prima parte della sua vita, presso il Mattatoio di Siviglia, luogo della sua nascita e della sua educazione:

Paréceme que la primera vez que vi el sol fue en Sevilla, y en su matadero, que está fuera de la puerta de la Carne, por donde imaginara, si no fuera por lo que después te diré, que mis padres debieron de ser alanos de aquellos que crían los ministros de aquella confusión, a quien llaman jiferos.

El primero que conocí por amo fue uno llamado Nicolás el romo, mozo robusto, doblado y colérico, como lo son todos aquellos que ejercitan la jifería.

Este tal Nicolás me enseñaba a mí y a otros cachorros a que, en compañía de alanos viejos, arremetiésemos a los toros y les hiciésemos presa de las orejas. Con mucha facilidad salí un águila en esto⁹.

L'amica del padrone, *Nicolás el romo*, quando rapina la sporta di carne affidata al cane, lo apostrofa Gavilán, sparviero, forse il suo vero nome, o forse, come abbiamo appena letto, riferimento alla sua prontezza, da lei vinta con carezze e moine. Il secondo, quello che ci interessa di più per ovvi motivi, come vedremo, risulta quello di Barcino. Ma il cane risulta averne avuto almeno un terzo, che apre una complessa prospettiva per la questione dell'acquisizione di *logos* e parola, e che potrebbe consentirci connessioni al retroterra di *The Tempest* e ad altri testi.

Una vecchia megera – in realtà una strega – incontrandolo e credendo di riconoscerlo lo chiama infatti Montiel, nome che rinvia alla provenienza geografica di sua madre, strega anche lei: appunto la Montiola. La maestra di entrambe, Camarcia de Montilla, avrebbe per invidia delle sue capacità trasformato in cani due bambini partoriti dalla Montiola (mi torna in mente *L'Augellino belverde* di Carlo Gozzi, dove la perfida Tartagliana sostituisce due *cani mufferle* ai gemelli Renzo e Barbarina, partoriti da Ninetta, mentre suo marito, il re Tartaglia, si trova in guerra, infamandola di rapporto animale e facendola incarcerare). Ma a quanto pare – cosa di non poco rilievo – la Montiola risulta aver passato i suoi restanti anni di vita credendo di scorgere il figlio Montiel in ogni cane randagio da lei incontrato per la via.

Nel piano della storia del dialogo cervantino, così come si deve credere – anche se il dottore a cui il soldato racconta la sua vicenda non ci crede affatto – che i cani possano prendere la parola, così come le streghe possano trasformare i bambini in cani. O, almeno, una credenza popolare affida loro questo potere, (si pensi, a lunga distanza temporale, per esempio alle streghe, *nonne* o *donne*, del folklore siciliano, che ispirano Pirandello, per la credenza relativa a un maleficio capace di sostituire dopo il parto

bambini sani con altri affetti da tare o menomazioni: si veda la fattucchiera Vanna Scoma, che passa dalle novelle alla *Favola del figlio cambiato*, in cui la sostituzione non è vera, ma vero appare il bambino-mostro).

Se Berganza non è Montiel, essendo il primo nato cane, tuttavia Montiel, ovunque esso si trovi, va supposto essere un bambino trasformato in cane, che attende di ritornare ad essere ciò che era. E qui si affaccia, in maniera imprevista, o quanto meno non ovvia, il tema della metamorfosi, ovvero un nesso tra l'essere razionale trasformato in cane – un diverso *enfant sauvage* – e il cane a cui è dato, seppure transitoriamente, di acquistare il ragionamento e il discorso degli umani.

Porterebbe lontano, anche se non necessariamente fuori dal seminato, posto che siamo partiti dagli spiriti trasformati in cani e forniti di nome da Prospero, l'implicazione di Caliban, unico essere vivente in carne ed ossa dell'isola, a differenza di Ariel: «*freckled whelp*», piccolo essere maculato, frutto di un amplesso diabolico («got by the devil himself / upon thy wicked dam»¹⁰). La sua educazione alla parola spetta a Prospero, che un tempo lo accarezzò, gli diede da bere acqua con mirtili, gli insegnò a distinguere il sole dalla luna. L'attribuzione a Miranda della battuta che ricorda a Caliban che il suo ripudio e la sua schiavitù sono conseguenza del tentativo di farle violenza è stata molto discussa dalla tradizione, e attribuita da un numero consistente di editori del testo a Prospero, soprattutto per il riferimento al fatto dell'insegnargli a parlare («took pain to make thee speak»¹¹), ciò che appare poco plausibile in rapporto all'età di Miranda al suo arrivo nell'isola, dopo la fuga del padre spodestato da Milano.

Ma non entreremo nella questione, accontentandoci di accostare, con opposta disposizione, l'educazione del mostruoso figlio di Sycorax, quando Prospero prende di fatto nell'isola il posto della strega defunta, alla trasformazione del figlio della strega Montiel in cane. Caliban impara a parlare mentre il bambino di Montiel, prima di sviluppare le facoltà intellettive e la parola (appunto alla lettera, *infans*, «bambino piccolo che non sa ancora parlare», mentre *iam fari* secondo Varrone indica la prima emissione della parola significativa), regredisce allo stato di animale, peraltro con un itinerario esattamente contrapposto al guadagno transitorio della parola da parte dei due cani dell'ospedale de la Resurrección di Valladolid.

Berganza comincia la sua esistenza con un apprendistato feroce, presso il Mattatoio di Siviglia, figlio di alani, razza allevata dalla confraternita dei beccai, addestrato fin da cucciolo ad assalire in compagnia dei cani più vecchi i tori, facendo presa sulle loro orecchie (vedremo un altro cane, appellato per questa specialità di presa, *Orecchione*). Fuggito lontano, dopo che il padrone ha tentato di accoltellarlo per il furto della sporta di carne affidatagli, il cane, di cui non conosciamo il primo nome, se mai lo ebbe, incontra quindi un gregge di pecore e montoni, e viene adottato dai pastori, che ne fanno un guardiano del bestiame. Punito perché incapace di difendere il gregge dai lupi, sapendo che non lupi ma pastori fingevano in realtà sbranate pecore da loro uccise e rivendute, il cane scappa ancora, e passa come animale di compagnia di padrone in padrone, trattato a ossa ed avanzi o a croste di pane, e più o meno rispettato e amato, fino ad incontrare uomini di libro e di teatro, così da farsi anche un'idea della letteratura pastorale e della distanza di questa dalla vita dei veri pastori, prima di diventare cane di carità, porta-lanterna, con tratti da Diogene, presso l'ospedale di Valladolid. Se la violenza continuerà a circondarlo – gli stessi pastori, abbiamo ora ricordato, fingono pecore sbranate da lupi inesistenti per venderne la carne e il vello, truffando i loro compagni – e se botte e legnate non cesseranno di colpirlo tra un

padrone e l'altro, è tuttavia evidente che essa si incarna (e si scusi il bisticcio) nell'educazione e nell'addomesticamento presso il Mattatoio di Siviglia, dove i macellai – questo il giudizio testuale del cane – «con la misma facilidad matan a un hombre que a una vaca; por quitame allá esa paja, a dos por tres, meten un cuchillo de cachas amarillas por la barriga de una persona, como si acogotasen un toro».¹²

Il nome centrale della storia di Berganza risulta però essere quello di Barcino, che il cane assume nel tempo in cui è a servizio di pastori, come guardiano del gregge. Ed è importante per il fatto che se per il cane del dialogo si tratta dopotutto di un nome di transizione, esso ritorni ad indicare uno dei due cani che Alonso Serrano, non più Don Quijote de la Mancha, acquista nelle ultime pagine della seconda parte della sua storia, dopo essere rinsavito. E la tentazione arcadica – certo investita di luce ironica, ma evidentemente dolente – si offre per lui, appunto, *in articulo mortis*, in qualche modo tentata tra l'acquisto di due cani e la composizione di un'ecloga:

Estos, creyendo que la pesadumbre de verse vencido y de no ver cumplido su deseo en la libertad y desencanto de Dulcinea le tenía de aquella suerte, por todas las vías posibles procuraban alegrarle, diciéndole el bachiller que se animase y levantase para comenzar su pastoral ejercicio, *para el cual tenía ya compuesta una écloga, que mal año para cuantas Sanazaro había compuesto*, y que ya tenía comprados de su propio dinero dos famosos perros para guardar el ganado, el uno llamado Barcino y el otro Butrón, que se los había vendido un ganadero del Quintanar [Quintanar de la Orden, nell'attuale provincia de Toledo]. Pero no por esto dejaba don Quijote sus tristezas.¹³

Per il significato di *Barcino* (e di *Butrón*) si veda il *Diccionario della Reál Academia*:

Barcino:

1. adj. Dicho de ciertos animales, especialmente de perros, toros y vacas: De pelo blanco y pardo, y a veces rojizo.
2. adj. En la América colonial, nacido de padres de distintas razas, especialmente de albarazado y mulata, o de mulato y albarazada. U. t. c. s.
3. adj. Méx. Dicho de un animal o de una planta: Que tiene rayas o manchas.
4. adj. Ur. Dicho del pelaje de perros, gatos y vacunos: atigrado (manchado como la piel del tigre).

Butrón:

1. m. Agujero hecho en suelos, techos o paredes para robar. (“Foro realizzato nei pavimenti, soffitti o pareti per rubare»).
2. m. buitrón (|| arte de pesca).
3. m. vulg. Ál. Agujero o chimenea que sirve para la ventilación de cuevas abiertas bajo tierra donde se guarda el vino.

Del possibile passaggio di Alonso Quijano all'esercizio pastorale parla il ritorno del nome di Barcino, e bisognerebbe comprendere perché il cane, anche qui in coppia, venga dichiarato *famoso perro*. Si tratta, insomma, di tentare di situare meglio un'intenzione di dedizione al genere pastorale che segue all'infatuazione per il romanzo cavalleresco.

Ma in particolare, che significato ha la scrittura di *una écloga, que mal año para cuantas Sanazaro había compuesto*? Si tratta di un riferimento puramente centenario al più celebre autore moderno legato a tale genere? Oppure esso scopre un riferimento più rilevante?

Abbiamo già ricordato che Barcino risulta il nome affibbiato a Berganza nel suo periodo pastorale e il recupero nella seconda parte del *Quijote* non può dunque, nell'esercizio pastorale fatto di cura del gregge e di scrittura bucolica, darsi per caso, e forse da qui, posta la precedenza cronologica delle *Novelas ejemplares*, potrebbe avere origine

l'indicazione che vuole il cane, con irradiazione della sua celebrità all'altro con cui fa coppia, quale allusione al *Dialogo de los perros*.

Si rilegga dunque questa parte del *Dialogo*, da cui estraggo i due passaggi principali, che riguardano nelle riflessioni del cane il confronto tra i pastori reali e i pastori dei libri:

Pero, anudando el roto hilo de mi cuento, digo que en aquel silencio y soledad de mis siestas, entre otras cosas, consideraba que no debía de ser verdad lo que había oído contar de la vida de los pastores; a lo menos, de aquellos que la dama de mi amo leía en unos libros cuando yo iba a su casa, que todos trataban de pastores y pastoras, diciendo que se les pasaba toda la vida cantando y tañendo con gaitas, zampoñas, rabeles y chirumbelas, y con otros instrumentos extraordinarios. Deteníame a oírla leer, y leía cómo el pastor de Anfriso cantaba estremada y divinamente, alabando a la sin par Belisarda, sin haber en todos los montes de Arcadia árbol en cuyo tronco no se hubiese sentado a cantar, desde que salía el sol en los brazos de la Aurora hasta que se ponía en los de Tetis; y aun después de haber tendido la negra noche por la faz de la tierra sus negras y oscuras alas, él no cesaba de sus bien cantadas y mejor lloradas quejas. No se le quedaba entre renglones el pastor Elicio, más enamorado que atrevido, de quien decía que, sin atender a sus amores ni a su ganado, se entraba en los cuidados ajenos. Decía también que el gran pastor de Fílida, único pintor de un retrato, había sido más confiado que dichoso. De los desmayos de Sireno y arrepentimiento de Diana decía que daba gracias a Dios y a la sabia Felicia, que con su agua encantada deshizo aquella máquina de enredos y aclaró aquel laberinto de dificultades. Acordábame de otros muchos libros que deste jaez la había oído leer, pero no eran dignos de traerlos a la memoria. [...]

Digo que todos los pensamientos que he dicho, y muchos más, me causaron ver los diferentes tratos y ejercicios que mis pastores, y todos los demás de aquella marina, tenían de aquellos que había oído leer que tenían los pastores de los libros; porque si los míos cantaban, no eran canciones acordadas y bien compuestas, sino un "Cata el lobo dó va, Juanica" y otras cosas semejantes; y esto no al son de chirumbelas, rabeles o gaitas, sino al que hacía el dar un cayado con otro o al de algunas tejuelas puestas entre los dedos; y no con voces delicadas, sonoras y admirables, sino con voces roncas, que, solas o juntas, parecía, no que cantaban, sino que gritaban o gruñían. Lo más del día se les pasaba espulgándose o remendando sus abarcas; ni entre ellos se nombraban Amarilis, Fílidas, Galateas y Dianas, ni había Lisardos, Lausos, Jacintos ni Riselos; todos eran Antones, Domingos, Pablos o Llorentes; por donde vine a entender lo que pienso que deben de creer todos: que todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna; que, a serlo, entre mis pastores hubiera alguna reliquia de aquella felicísima vida, y de aquellos amenos prados, espaciosa selvas, sagrados montes, hermosos jardines, arroyos claros y cristalinas fuentes, y de aquellos tan honestos cuanto bien declarados requiebros, y de aquel desmayarse aquí el pastor, allí la pastora, acullá resonar la zampoña del uno, acá el caramillo del otro¹⁴.

Nell'*Arcadia* di Sannazaro la presenza di cani è tutt'altro che irrilevante, e, in particolare, l'acquisizione da parte dei pastori e l'imposizione del nome di Barcino ricordano proprio un passaggio della prosa decima, che Cervantes avrebbe dunque potuto avere presente:

Prendi questo cane, il cui nome è Asterion, nato d'un medesimo padre con quel mio antico Petulco, il quale sovra tutti i cani fedelissimo et amorevole, meritò per la sua immatura morte essere da me piantato, e sempre con sospiro ardentissimo nominato.

¹⁵

Pues así es – respondió el señor-, ponle luego el collar de Leoncillo, el perro que se murió, y denle la ración que a los demás, y acarícialo, porque tome cariño al hato y se quede en él.¹⁶

Mute di cani innominati si incontrano al principio della carriera letteraria di Cervantes nella *Galatea* – che ha pertinenza al genere pastorale – mentre Don Quijote risulta, all’inizio della sua storia, «amico della caccia» (*amigo dela caza*) e le pagine di quel libro evocano più volte il *ladrido de los perros* (o *ladrando ya como perros*), dove le mute e la caccia forse rinviano, se non leggo con troppa fantasia, a un mondo violento, rispetto al quale solo la mente deviata e retrograda pensa alla guerra e alla violenza attraverso il velame non già pastorale ma del romanzo cavalleresco.

Il catalogo dei cani di Sannazaro è ampio e riguarda in genere animali senza nome e considerati in branco. Per esempio, nelle prose, «un cane, animoso strangulatore di lupi»¹⁷; i «fidelissimi cani»¹⁸, «la sollicita turba degli animosi cani, securissimo sussidio et aita de le timide pecore, acciò che il numero de le nostre torme per nessuna stagione si sceme, né si truove minore la sera al ritornare che 'l matino all'uscire; né mai alcun de' nostri pastori si veggia piangendo riportarne a l'albergo la sanguinosa pelle appena tolta al rapace lupo»¹⁹; «si vedeano molti armenti che andavano pascendo e spaziandosi per li verdi prati, con forse dieci cani dintorno che li guardavano; le pedate dei quali in su la polvere naturalissime si discernevano»²⁰. E nelle ecloghe, i «cani irati e calidi»²¹; «Or pensa alquanto a le tue capre gravide, / che per tema de' lupi che le assaltano / fuggon da' cani, più che cervi pavide»²².

Ma, su tutti, oltre al passo che abbiamo già riferito, dove si nominano Asterion e Petulco, ecco un'altra coppia di cani, di cui uno presenta un nome degno di riflessione:

O pecorelle ardite,
andate unite al vostro usato modo,
ché, se 'l ver odo, il lupo è qui vicino,
ch'esto matino udi' romori strani.
Ite, miei cani, ite, Melampo et Adro,
cacciate il ladro con audaci gridi²³.

Melampo nella mitologia greca era un veggente, figlio di Amitaone, padre di Manto, ed ebbe il dono di comprendere le voci degli animali, e chissà se questo può avere qualche rapporto con la nostra storia. Ma Melampo sarà il nome del cane di cui prenderà le veci Pinocchio, catturato perché imprigionato da una tagliola, da un contadino nel suo orto: «Ormai è tardi e voglio andare a letto. I nostri conti li aggiusteremo domani. Intanto, siccome oggi mi è morto il cane che mi faceva la guardia di notte, tu prenderai subito il suo posto. Tu mi farai da cane di guardia» (e peraltro la Fata Turchina ha al suo servizio un cane dal nome cavalleresco, ovvero Medoro). Chissà, ma mi pare probabile, se Carlo Collodi abbia letto l'*Arcadia*, visto che Pinocchio è messo a sostituire il cane morto, appunto, per «cacciare il ladro con audaci gridi»²⁴. La trasformazione del verso animale in verso umano capovolge la sua direzione, posto che Pinocchio, burattino dotato di parola, non è comunque un cane.

Vorrei chiudere la rassegna con un esempio italiano da affiancare a quelli di Shakespeare e Cervantes, ovvero uno dei testi che compongono *La Sampogna* di Giovan Battista Marino, ovvero il suo libro pastorale, apparso a stampa per la prima volta nel 1621.

Mi riferisco all'idilio (termine che indica la varietà metrica di questi componimenti) dedicato ad Atteone, che si articola in due parti: i primi 134 versi sono un racconto esterno relativo ad Atteone sbranato dai suoi cani e alla vana ricognizione da parte della madre Autonoe, che non riconosce il figlio nei resti del cervo in cui egli fu trasformato da Diana; la seconda parte, fino al verso 899 (quindi per 765 versi), è un

lungo monologo dell'ombra di Atteone che appare in sonno alla madre. Monologo seguito da una chiusa di soli 5 versi, col ritorno al piano esterno e oggettivo, con una scarna premessa all'esecuzione della sepoltura («Ciò detto, la dolente e pallid'ombra / con la notturna vision disparve. / Destossi allor la sbigottita, e quanto / la fuggitiva imagine l'impose / velocemente ad eseguir s'accinse. »²⁵).

Non ho qui tempo e spazio per parlare di questo grande testo e mi limiterò ad implicarlo per le due questioni finora sollevate, ovviamente non in un panorama di ricerca di rapporti diretti ma di relazione tematica nel quadro della grande letteratura europea dei primi decenni del XVII secolo.

C'è il tema della caccia e del cane ammaestrato ad essa, della sua doppia natura o ruolo, tra il fedele animale domestico e il feroce predatore, ma in particolare quello del «dare nome ai cani» (della nominazione da parte dei personaggi, ma ovviamente da parte degli autori che li immaginano agire); e c'è il tema, soprattutto, per questi cani nominati e umanizzati, del rapporto con il *logos* e il linguaggio umani. Il testo di Marino – questo il dato più forte e sorprendente – è la rivistazione moderna di un mito celeberrimo: una tela tessuta di plurimi e vari rimandi al patrimonio letterario che ha cantato e raccontato la storia di Atteone intrecciato a libera e «moderna» fantasia, ciò che potremmo comprendere in un uso responsabile della categoria di «barocco».

Il cadavere smembrato e lacerato – le «cangiate forme» di Atteone – viene prima presentato attraverso i suoi resti metamorfosati, descrivendo la madre che non può riconoscere in essi il figlio:

Vide del cervo le ramosse corna,
non vide già del figlio il biondo crine.
Toccò l'ispide sete
de la faccia cervina,
non toccò già del dilicato mento
la lanugine molle.
Pensò di ritrovarlo
qual l'avea partorito,
ma non vi riconobbe
vestigio pur di simulacro umano.²⁶

Dopo la descrizione della caccia e del bagno di Diana e delle sue ninfe – la materia con cui Marino tesserà il V canto dell'*Adone*, intitolato *La tragedia*, immaginando un grande e composito spettacolo teatrale a cui Adone assiste con Venere, ma di cui il giovinetto non vede il finale, e non ne può dunque accogliere l'insegnamento sulla sua sorte, appisolandosi in grembo alla Dea – il racconto dello strazio delle carni di Atteone trasformato in cervo è fatto da lui stesso, con un'identificazione totale.

Qui dalla muta dei cani si stagliano, avanzano nel senso letterale del termine, le singole fisionomie attraverso singoli nomi, quelli di quattordici cani, di cui due definiti in profili minuti – il pacifico Cloro, cane d'Arcadia domestica, e il feroce Tigrino, modellato su notizie di Aristotele e Plinio il vecchio relative alla generazione animale all'incrocio tra cani e bestie feroci – e gli altri rapidamente evocati attraverso i loro nomi parlanti:

quand'ecco di traverso
Cloro il mio famigliar, che 'nfino allora
per fuggire il calor del mezzogiorno
solo rimaso a l'ombra era a posarsi,
al rimbombo de' corni,
de' cacciator, de' cani e de' destrieri,

che tutta risentir facean la selva,
 m'uscì sovra repente, et avea seco
 Tigrino, il mio levriero
 più favorito e caro,
 figlio di cagna ircana
 e d'adultero tigre, onde commisto
 di due varie nature e di duo semi
 nacque parto bastardo,
 generoso, spedito, audace e forte.²⁷

Chiudo senz'altro con la torma di cani, col catalogo di nomi associati alle parti del corpo addentate e straziate, una per una; un brano perfettamente accostabile – salvo la diversa efferatezza del compimento tragico rispetto all'inseguimento sostanzialmente comico – alla magia puntiva contro Caliban e i due marinai, con la nominazione della turba di cani, da parte di Prospero. Si veda, peraltro, il passaggio dal passato del tempo verbale delle azioni dei cani al presente del momento che precede la morte:

Fu Tigrino il primiero,
 che nel fianco sinistro il dente infisse.
 Orecchione, il secondo,
 m'azzannò ne l'orecchio.
 Sotto la strozza m'afferrò Lionzo,
 e Saetta e Maldente
 mi ferìr l'altr'orecchio e l'altro fianco.
 Giunser Ciaffo, Tizzon, Lampo e Licisca,
 poi Tanaglia, Moschin, Vespa e Volante
 [...]
 e caggio al suol su le ginocchia, e tutto
 quinci e quindi stracciato a brano a brano,
 sotto il rabbioso assalto alfin mi stendo.²⁸

Ma il tratto più alto e rilevante del racconto di Atteone riguarda, nella sua fuga, la regressione dalla parola umana, mentre essa viene pensata ma non pronunciata, nell'impossibile grido di soccorso: il venir meno dell'*articular le voci, mentre l'intelletto* sopravvive alla metamorfosi in animale. Per questo possiamo invece senz'altro stabilire un confronto coi cani cervantini, che acquistano, anche solo per lo spazio di due notti, la parola umana: udibile e trascrivibile e dunque leggibile e rievocabile, soprattutto ad alta voce.

Se Cipiòn e Berganza aprono la loro conversazione dichiarando il portento del pensiero che si distende in parola, Atteone, mentre si trasforma in cervo, racconta il terribile sgomento della *lingua impedita*, la regressione della parola articolata al verso lamentoso che accompagna lo strazio del corpo, ove il pensiero non può farsi più parola:

Mentr'era il crudo stuolo
 a strangolarmi et a spolparmi inteso,
 meschinel, che potea
 se non per entro la scannata gola
 gorgogliar fievolmente
 querula voce e senza senso un suono?²⁹

NOTAS

1. William SHAKESPEARE, *The Tempest*, I, 2, vv. 194-195, *The Oxford Shakespeare*, S. Wells and G. Taylor (ed.), Oxford, Clarendon Press, 1988.
2. *Ibid.*, I, 2, v. 245.
3. *Ibid.*, IV, 1, vv. 35-37.
4. *Ibid.*, II, 1, vv. 383-385.
5. *Ibid.*, IV, 1.
6. *Ibid.*, IV, 1, vv. 279-282.
7. Miguel de CERVANTES, *El coloquio de los perros*, in *Novelas ejemplares*, J. García López (ed.), Madrid, RAE, 2013, p. 540-541.
8. *Ibid.*, p. 537.
9. *Ibid.*, p. 545-546.
10. W. SHAKESPEARE, *op. cit.*, I, 2, vv. 321-322.
11. *Ibid.*, I, 2, v. 359.
12. M. de CERVANTES, *op. cit.*, p. 547.
13. M. de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Real Academia Española, Alfaguara, 2004, II, p. 74.
14. M. de CERVANTES, *Coloquio de los perros*, p. 552-555.
15. Jacopo SANNAZARO, *L'Arcadia*, C. Vecce (ed.), Roma, Carocco, 2003, Pr.10, p. 18.
16. M. de CERVANTES, *Coloquio de los Perros*, p. 550-551.
17. J. SANNAZARO, *op. cit.*, Pr. 2.
18. *Ibid.*, Pr.3.
19. *Ibid.*, Pr. 3, 7.
20. *Ibid.*, Pr. 3, 3.
21. *Ibid.*, Ecl. 6.
22. *Ibid.*, Ecl. 8.
23. *Ibid.*, Ecl. 2.
24. *Ibid.*, Ecl. 2.
25. Giambattista MARINO, *Atteone. Idillio II*, in *La Sampogna*, a cura di Vania de Maldé, Parma: Guanda, 1993, vv. 900-904.
26. *Ibid.*, vv. 104-113.
27. *Ibid.*, vv. 649-662.
28. *Ibid.*, vv. 704-712 et 715-717.
29. *Ibid.*, *La Sampogna*, vv. 749-754.