

IL CONFRONTO LETTERARIO

QUADERNI DEL DIPARTIMENTO DI LINGUE
E LETTERATURE STRANIERE MODERNE
DELL'UNIVERSITÀ DI PAVIA
DEL DIPARTIMENTO DI LINGUISTICA
E LETTERATURE COMPARATE
DELL'UNIVERSITÀ DI BERGAMO

Consiglio Direttivo:

IANFRED BELLER, GIOVANNI CARAVAGGI, ROSANNA CASARI,
ALBERTO CASTOLDI, GIORGIO CUSATELLI, GIORGETTO GIORGI,
OMASO KEMENY, LORENZA MARANINI, ALESSANDRA MARZOLA,
GIUSEPPE MAZZOCCHI, CESARE SEGRE, LEONARDO TERZO,
GIORGIO VECCHI, SERENA VITALE

Comitato Redazionale:

GENA AGAZZI, ALBERTO CAPATTI, VINCENZA GINI, LIA GUERRA,
GIUSEPPE MAZZOCCHI, UGO PERSI, STEFANO ROSSO

Direzione, redazione, amministrazione e stampa:

RAFISCHENA, Viale Stazione 177 - 72015 Fasano di Puglia (Italia)

Periodico semestrale. Autorizzazione del Tribunale di Brindisi
n. 2/1985 del 26.2.1985

Direttore Responsabile: Carlo Schena

Abbonamento 1995: Italia lire 40.000; estero lire 44.000

Spedizione in abbonamento postale: lire 25.000; estero lire 26.000

Per i versamenti in conto corrente postale servirsi del n. 13147723, intestato a
RAFISCHENA, Viale Stazione 177 - 72015 Fasano di Puglia (Italia)

La collaborazione è subordinata all'invito da parte del Consiglio Direttivo della Rivista

IL CONFRONTO LETTERARIO

QUADERNI DEL DIPARTIMENTO
DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE MODERNE
DELL'UNIVERSITÀ DI PAVIA E DEL DIPARTIMENTO
DI LINGUISTICA E LETTERATURE COMPARATE
DELL'UNIVERSITÀ DI BERGAMO

Sommario

Anno XII, n. 24 - novembre 1995

SAGGI

- 419 ALBERTO CAPATTI Il maccherone riformato. Il lessico alimentare nella traduzione francese di Teofilo Folengo (I)
- 443 ANNA CAMPANILE *Rinaldo Rinaldini*. Vergleichende Anmerkungen zum *Wunderhorn-Volkslied* und zu Christian August Vulpius' *Räuberroman*
- 459 DONATELLA MAZZA «Fisionomia integrale» e «creazione ideoplastica». Sulla descrizione dei personaggi in *Der Mann ohne Eigenschaft* di Robert Musil
- 473 SONIA N. SALOMÃO A ironia como interdiscursividade em Machado de Assis: as *Memórias póstumas de Brás Cubas*
- 505 BARBARA BERRI Rejuvenation and Repetition: John Barth's *Chimera* and the Survival of Literature
- 521 BRIAN T. FITCH Le statut de la citation dans le métatexte critique

CONTRIBUTI

- 531 LUCIO BASALISCO Tipologie della trasgressività femminile in alcune commedie di Lope de Vega
- 555 LINO FALZON SANTUCCI An Audience-Response Approach to the Function of the Venice Location in *Othello*
- 565 ROCCO CORONATO Un Carnevale nascosto in Ben Jonson: *Catiline* e le fonti
- 581 GIUSEPPE MAZZOCCHI La morte di don Chisciotte e le *Artes bene moriendi*
- 599 RENATA LONDERO Scorci sulla *guerra de las comunidades* nella tragedia neoclassica: Ignacio García Malo e Martínez de la Rosa

1. Gli studi sul Carnevale, a partire da Bachtin, hanno originato una tradizione critica consistente, fra appelli alla riscoperta della voce popolare inespressa o censurata e richiami a maggiore cautela nella presunta carnevizzazione delle forme letterarie¹. Come generico termine di riferimento, il Carnevale può infatti prestarsi fin troppo agilmente a fungere da interpretazione simbolica o pseudo-attanziale di un'opera, con la medesima adattabilità e universalità, se si vuole, del grembiule strappato che il Panurge rabelaisiano consegna al re Anarco appena detronizzato. Esiste tuttavia un'alternativa più vicina all'opera letteraria: ricercare se l'influsso carnevalesco si sia tradotto in alcune scelte testuali in un'opera, e se questa strutturazione implichi delle scelte autoriali circa la rappresentazione del Carnevale stesso.

A questo proposito sono due gli aspetti che più riguardano da vicino l'influsso carnevalesco come trova forma in letteratura: il rapporto fra violenza rituale e sommossa popolare da un lato e, dall'altro, la progressiva estinzione rinascimentale delle forme tradizionali del Carnevale. Per quanto riguarda il primo aspetto, la censura anticarnevalesca sembra dipendere meno dalla considerazione del disordine successivo, quanto dalla sconvenienza del ribaltamento e dell'inversione morale attuata dalle forme della festa. Il Carnevale si offre come un veicolo occasionale di violenza e tumulto, proprio perché sospende i rapporti quotidiani per introdurvi un elemento di caos, connesso al carattere sabbatico del tempo festivo². Si tratta di uno «standing pretext for protest»³, secondo una paronomasia che può forse intendersi

¹ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, Carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979. Per i rapporti tra teatro e festa come ierofania, cf. A. SIMON, *Les signes et le songes. Essai sur le théâtre et la fête*, Paris, Seuil, 1976, che analizza anche il concetto freudiano di festa come eccesso permesso. La teoria del Carnevale come valvola di sicurezza viene discussa in P. BURKE, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Milano, Mondadori, 1980, pp. 196 ss. La teoria bachtiniana viene sottoposta a critica in AA.VV., *Il Carnevale: dalla tradizione arcaica alla tradizione colta del Rinascimento*, Roma, Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale, 1989, mentre una critica della cosiddetta «ideologia iperbachtiniana» del Carnevale come autentica liberazione si trova in U. ECO, *The Frames of Comic Freedom*, in *Carnival!*, a cura di T. Sebeok, Mouton Publishers, Berlin-New York-Amsterdam, 1984.

² F. CARDINI, *I giorni del sacro. Il libro delle feste*, Milano, Editoriale Nuova, 1983, p. 42.

³ R. WILSON, *Shakespeare's Roman Carnival*, in *New Historicism and Renaissance Drama*, a cura di R. Wilson e R. Dutton, London-New York, Longman, 1992, p. 148.

anche nel senso improprio di 'pre-testo' costituito dal genere folklorico del rovesciamento. L'occasione offerta dalla coincidenza delle forme espressive non pregiudica o preconstituisce di per sé lo svolgimento drammatico della festa, ma a essa s'accompagna in un sottinteso che in alcune situazioni viene esplicitato in un gioco di violenza non più semplicemente rituale.

Perché questo accada, ovviamente, occorre il popolo. Ecco il secondo punto rilevante, ovvero la progressiva riforma e censura del Carnevale, fino alla sua estinzione, se non altro nelle forme di partecipazione popolare che le erano proprie da secoli. Viene meno, per così dire, la rappresentazione corale del testo, inteso come copione di comportamento o come genere popolare di sovversione rituale. Questo ricorso alla divisione e successiva legittimazione ricorda, se non altro nel contesto della letteratura inglese, la pratica discorsiva mirata a regolamentare il fenomeno della scena teatrale elisabettiana e giacomiana⁴. Ed è proprio un'opera teatrale di questo periodo a fornire l'esempio di un palinsesto carnevalesco nascosto nel testo.

Il play *Catiline*⁵, composto da Ben Jonson attorno al 1610 e pubblicato nel 1611, richiede per la sua stessa provenienza tematica la necessità di essere rapportata alle fonti classiche. In effetti, la ricerca filologica ha cercato di ricostruirne le modalità di transcodificazione rispetto ai testi di Sallustio, Cicerone, Plutarco e di altri autori della latinità classica e rinascimentale⁶. In aggiunta, *Catiline* presenta però due questioni testuali, imperniate sulla struttura temporale, che non sembrano avere ricevuto pari attenzione: i costanti riferimenti alla guerra civile provocata da Silla e una modificazione dell'intreccio a proposito dell'occasione dei Saturnali quale migliore momento per il successo della congiura (III, 597-616).

In realtà, già l'espedito del fantasma di Silla (I, 1-72) esplicita i due criteri principali di analisi qui seguiti: l'analessi, ovvero la riproposizione di un avvenimento antecedente alla narrazione in corso⁷, e il registro iperbolico con cui questa trova espressione. Fatta esclusione per gli antecedenti relativi a Silla (morto nel 78 a.C.), gli eventi che le fonti classiche, ricomposte fra loro, si offrono come la favola completa delle quattro distinte congiure di Catilina, si estendono su un arco tem-

⁴ In proposito si segnalano: M. D. BRISTOL, *Carnival and Theater. Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England*, New York-London, Routledge, 1985; J. CLARE, *Art Made Tongue-Tied by Authority. Elizabethan and Jacobean Dramatic Censorship*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1990; R. DUTTON, *Mastering the Revels. The Regulation and Censorship of English Renaissance Drama*, London, Macmillan, 1991.

⁵ Le citazioni provengono da H. C. HERFORD e P. SIMPSON, *Ben Jonson*, Oxford, Clarendon Press, vol. V, 1937.

⁶ W. D. BRIGGS, *Source-material for Jonson's Plays*, «Modern Language Notes», XXXI, 1916; J. A. BRYANT, jr., *The Significance of Ben Jonson's First Requirement for Tragedy: 'Truth of Argument'*, «Studies in Philology», II, 1952; B. N. DE LUNA, *Jonson's Romish Plot. A Study of Catiline and Its Historical Context*, Oxford, Clarendon Press, 1967; E. M. T. DUFFY, *Ben Jonson's Debt to Renaissance Scholarship in 'Sejanus' and 'Catiline'*, «Modern Language Review», XLII, 1947; L. H. HARRIS, *Local Colour in Ben Jonson's Catiline and Historical Accuracy of the Play*, «Classical Philology», 1919; id., *Lucan's 'Pharsalia' and Jonson's 'Catiline'*, «Modern Language Notes», XXXIV, 1919.

⁷ Cf. G. GENEITE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 82 ss.

porale che va dal dicembre 66 a.C., a cui risale il primo complotto anti-senatoriale (Sallustio, cap. XVIII⁸), fino al 5 gennaio 62, allorché Catilina viene ucciso in battaglia a Pistoia (cap. LX). Questi quattro *plots* vengono da Jonson selezionati e riassunti in un'unica congiura continua, per un'azione teatrale di tre giorni successivi. Già Sallustio rileva la stretta dipendenza causale tra la dittatura sillana e il clima di decadenza morale e politica che favorirà i tentativi di Catilina (XIII, 3 e XIV, 1). Amplificando questo tema causale, Jonson esercita una pressione sull'unità d'azione mediante dei continui rimandi a fatti passati non rappresentati. Il riassunto analettico che il fantasma di Silla presenta al pubblico, si accompagna subito all'anticipazione del registro iperbolico con cui viene descritto il *mischief* della guerra civile sillana, di cui si approprierà Catilina, come esorta lo spettro (I, 43-58):

Fate will haue thee pursue
Deedes, after which, no mischief can be new;
The ruine of thy countrey: thou wert built
For such a worke, and borne for no lesse guilt.
What though defeated once, th' hast beene, and knowne,
Tempte it againe: That is thy act, or none.
What all the seuerall ills, that visite earth,
(Brought forth by night, with a sinister birth)
Plagues, famine, fire could not reach vnto,
The sword, not surfets; let thy furie doe:
Make all past, present, future ill thine owne;
And conquer al example, in thy one.
Nor let thy thought find any vacant time
To hate and old, but still a fresher crime
Drowne the resemblance: let not mischiefe cease,
But, while it is in punishing, encrease.

Il fantasma di Silla si propone così come elemento minore di turbamento dell'unità di azione. Rappresenta anzi il prodromo e, in una contemporanea raffigurazione circolare del tempo, il postumo della sedizione civile. E offre il canone stilistico rispetto a cui confrontare la restaurazione di quel tempo passato di cui si fanno carico i successivi riferimenti analettici.

2. La prima di queste ricostruzioni scandite dall'*après coup*, è inscenata nella casa di Catilina, poco dopo l'apparizione di Silla. Il capo della congiura s'incontra con Lentulo, il futuro re, e con Cetego, l'impaziente cospiratore, che così ricorda il tempo anteriore evocato nella prima scena dallo stesso Silla (I, 229-236)

CET. O, the dayes
Of SYLLA's sway, when the free sword tooke leaue

⁸ Jonson possedeva nella sua biblioteca una edizione delle opere di Sallustio: *C. Crispii Sallustii ... Opera, quae quidem extant, omnia ... quibus accesserunt praeter eiusdem Sallustii & M. T. Ciceronis Orationes Contrarias ... etiam Constantii Felicii Durantini Historia coniurationis Catilinae, non pauca a Sallustio praetermissa continens, Basileae, per Henricum Petri, 1564.*

To act all that it would! CAT. And was familiar
With entrailles, as our Augures! CET. Sonnes kild fathers,
Brothers their brothers. CAT. And had price, and praise.
All hate had licence giuen it: all rage raines.

Il *riot* antecedente implica la rottura mediante inversione di ogni legame sociale e familiare, in uno scambio di posizioni permesso dalla violenza della *licence*. Questo termine denota congiuntamente l'intervallo temporale concesso in passato a Silla e, nel tempo rappresentato in scena, alla congiura di Catilina tesa alla restaurazione della precedente guerra civile. Si rinnova inoltre il registro iperbolico connesso alla sedizione (vv. 235-244):

CET. Slaughter bestrid the streets, and stretch'd himselfe
To seeme more huge: whilst to his stayned thighs
The gore he drew flow'd vp: and carried downe
Whole heaps of limmes, and bodies, through his arch.
No age was spar'd, no sexe. CAT. Nay, no degree.
CET. Not infants, in the porch of life were free.
The sick, the old, that could but hope a day
Longer, by natures bountie, not let stay.
Virgins, and widdowes, matrons, pregnant viues,
All dyed.

Come già il fantasma di Silla, Catilina completa questo riferimento analettico al tempo passato con una predizione del futuro, della cui attualizzazione egli stesso si incaricherà. Il ritorno del *riot* sillano, infatti, prelude, nel tempo dell'azione rappresentata, all'incoronazione del nuovo Silla, Lentulo. La rievocazione analettica del passato, impersonato da Silla e dalla *licence* che ne caratterizzava il dominio, si salda con la restaurazione futura di un medesimo disordine, tramite l'elezione di un altro *dominus festi* che presieda al nuovo tempo della sovversione sociale. Sarà appunto Catilina a favorire l'elezione di Lentulo, prefigurandone il regno con i consueti tratti iperbolici (vv. 275-281):

He lookes, already,
As if he shook a scepter, o're the Senate,
And the aw'd purple dropt their rods, and axes!
The statues melt againe; and houshold gods
In grones confesse the trauaile of the citie;
The very walls sweat bloud before the change;
And stonnes start out to ruine, ere it comes.

Il secondo riferimento analettico al tempo di Silla è contenuto nella scena successiva. I restanti congiurati hanno raggiunto la casa di Catilina, che tiene loro la sua prima concione (I, 326-420), scritta da Jonson sullo schema della ricostruzione resane da Sallustio (cap. XX). Catilina accenna brevemente alle passate intese fra loro, per poi passare a un'incalzante descrizione del tempo presente sulla scena (I, 340-353):

I then express'd my zeale
Vnto the glorie; now, the need enflames me:
When I fore-think the hard conditions
Our states must vnder-goe, except, in time,
We doe redeeme our selues to libertie,
And break the yron yoke, forg'd for our necks.
For, what lesse can we call it? when we see
The common-wealth engross'd so by a few,
The giants of the state, that doe, by turnes,
Enjoy her, and defile her! All the earth,
Her Kings, and Tetrachs, are their tributaries;
People, and nations, pay them hourelly stipends:
The riches of the world flowes to their coffers,
And not, to Romes.

Catilina ricorre a espressioni di violenta contrapposizione tra alto e basso, ma contemporaneamente denuncia la commistione dei congiurati con gli strati infimi della società. La censura dei potenti, dei 'few' che hanno occupato il «common-wealth» si colora dell'espressione iperbolica che meglio s'addice al millenarismo popolare, per rivoltarsi infine proprio contro la plebe (I, 353-359):

While (but those few) the rest,
How euer great we are, honest, and valiant,
Are hearded with the vulgar, and so kept,
As we were onely bred, to consume come;
Or weare out wooll; to drinke the cities water;
Ungrac'd, without authoritie, or marke;
Trembling beneath their rods⁹.

L'altra contrapposizione con la minoranza al potere verte attorno allo scontro fra vecchia età e nuova generazione, in un impeto di rigenerazione universale: «The power is in our hands; our bodies able; / our mindes as strong; o'th' contrary, in them, / All things grown aged, with their wealth, and yeeres» (vv. 369-371). Si è giunti così al tempo coestensivo alla scena rappresentata, seppure dei senatori non si vedano, se non per bocca del capo della congiura, «their riots, eating, drinking, building» (v. 378), allorché Catilina introduce la contrapposizione 'servo/padrone' che costituisce il nucleo tematico del *play*. Le prossime elezioni a console suggeriranno il suo disegno: «And, being Consul, I not doubt t'effect, / All that you wish, if trust not flatter me, / And you'd not rather still be slaues, then free» (vv. 417-420). L'impresa consisterà nel ribaltare questi ultimi due termini. Le condizioni sono favorevoli, come esplicita la successiva descrizione della situazione contemporanea, immersa in una sorta di nuova *licence*: «Consider, first, the starke securitie / The common wealth is in now; the whole Senate / Sleepy, and dreaming no such violent blow. / Their forces all abroad» (vv. 436-439). La ricompensa per l'azione

⁹ Cf. SALLUSTIO, op. cit., XX, 7.

sarà caratteristicamente, una ricongiunzione dei prossimi eventi con il tempo principale, il *riot* sillano, come chiarisce un nuovo riferimento analettico (vv. 453-460):

For our reward, then,
First, all our debts are paid: dangers of law,
Actions, decrees, iudgements against vs quitted;
The rich men, as in SYLLA's times, proscib'd,
And publication made of all their goods;
That house is yours; that land is his; those waters,
Orchards, and walkes a third's; he has that honor,
And he that office¹⁰.

La proscrizione, con la conseguente confisca (*publicatio*) dei beni delle vittime, venne introdotta proprio da Silla. Ma la menzione diretta del dittatore rappresenta un'esplicitazione operata da Jonson rispetto alla fonte sallustiana. Il nudo elenco di promesse si trasforma in un ribaltamento delle posizioni, nuovamente inteso come un ritorno mediante il *riot* al tempo passato, a una ridistribuzione, sia pure elitaria, delle ricchezze.

Le due scene finora descritte rappresentano i più importanti riferimenti analettici, congiunti a delle anticipazioni prolettiche, se così si possono definire rispetto a una rappresentazione pianificata che, comunque, non avrà luogo. In particolare, la rievocazione del tempo di Silla si accompagna a uno stile iperbolico di rovesciamento e di disordine che servirà a identificare, in seguito, altri salti all'indietro della rievocazione temporale. Successivamente, infatti, Curio, il congiurato che poi svelerà il complotto a Cicerone, così fa presagire alla cortigiana Fulvia, che non vuole concedergliela, quale rappresentazione stia per avvenire (II, 312-320):

But, when you see the vniuersall floud,
Runne by your coffers; that my lords, the Senators,
Are sold for slaues, their wiues for bond-women,
Their houses, and fine gardens giuen away,
And all their goods, vnder the speare, at out-cry,
And you haue none of this; but are still FVLVIA,
Or perhaps lesse, while you are thinking of it:
You will aduise then, Coynesse, with your cushion,
And looke o' your fingers.

L'«vniuersall floud» richiama la precedente rassicurazione iperbolica di Catilina ai suoi congiurati: «... when the sodaine thaw comes, we may breake / Vpon them like a deluge, bearing downe / Halfe Rome before vs, and inuade the rest / With cryes, and noise able to wake the vnnes / Of those are dead, and make their ashes feare» (I, 524-527). È il *riot* sillano che deve ritornare, come chiarisce il riferimento di Curio alla confisca dei beni («goods ... at out-cry») e alla inversione dei ruoli fra servi e padroni.

¹⁰ SALLUSTIO, op. cit., XXI, 2: «Tum Catilina polliceri tabulas novas, proscitionem locupletium, magistratus, sacerdotia, rapinas, alia omnia quae bellum atque Iubido vistorum fert».

In conclusione, i riferimenti analettici, concentrati soprattutto nella parte del *play* che precede la prima sconfitta di Catilina, ovvero l'elezione di Cicerone a console, portano a concentrare l'attesa su una futura restaurazione del tempo prima di disordine e *riot*. Parallelamente, il continuo rimando al tempo fuori della scena, al fantasma di Silla, in altre parole, mira ad anticiparne il ritorno, nello sviluppo possibile del *play* secondo i congiurati, svolgendo così una tenue funzione prolettica fondata sull'uso del medesimo stile di rovesciamento. A questo punto Jonson ricombina fra loro le fonti, stabilendo un rapporto fra il tempo della rappresentazione e il tempo assente del *riot* sillano mediante il ricorso a un termine medio, i Saturnali.

3. Catilina, vista svanire l'elezione a console, pianifica la distruzione di Roma, in coincidenza appunto con le prossime feste di dicembre. Nel passo sui Saturnali (III, 597-616), che testimonia anche dell'ultimo incontro fra i congiurati, Jonson modifica tanto la successione dell'intreccio, quanto la suddivisione delle parti fra i personaggi. Le fonti classiche, infatti, a riguardo della fallita congiura dei Saturnali, osservano il silenzio. Sallustio riferisce brevemente l'incontro in questione (cap. XXVII), tenutosi in casa di un congiurato, Leca, poco dopo l'elezione a console di Cicerone: Catilina rimprovera gli altri per la loro pigrizia; viene deciso l'assassinio di Cicerone, ma non si fanno riferimenti alla data dei Saturnali, del resto troppo distanti per soddisfare la mania di Catilina. Il complotto contro il console fallisce, e i piani di Catilina vengono smascherati in Senato dallo stesso Cicerone, che tiene la prima *Catilinaria* (cap. XXXI), da Jonson situata al quarto atto. Rispetto alla fonte sallustiana, quindi, Jonson non compie tanto una autentica dislocazione temporale nell'ordine, quanto un riempimento di questa scena. L'impianto drammatico del passo, infatti, è tratto da un'opera storica rinascimentale, una sorta di ricostruzione completa della congiura catilinaria che compariva nel volume in folio delle opere di Sallustio posseduto da Jonson: la *De coniuratione Catilinae*, scritta nel 1518 dal giurista Felice Durantini. Il passo, contenuto nel capitolo XXXVIII, in realtà descrive l'incontro con i galli alleati, gli Allobrogi, e quindi si situa *dopo* la prima *Catilinaria*, quando ormai ci si prepara allo scontro militare tra le forze in campo. Jonson non rappresenta questo incontro direttamente. Ma, in seguito (IV, vv. 575-593), pare dimenticarsi d'averlo modificato la scena: Lentulo, dopo la disfatta in Senato, riferisce di avere contattato gli Allobrogi e di averli cooptati nella congiura, riassumendo così indirettamente la scena oggetto del passo nell'opera rinascimentale. Infatti, ed è questa la seconda variazione introdotta da Jonson, nella fonte è proprio Lentulo, e non Catilina, a proporre la data dei Saturnali quale occasione migliore per la sommossa finale, confermando ulteriormente la sua caratterizzazione di personaggio lento ed esitante¹¹.

¹¹ Ecco il passo del Durantini, effettivamente trasposto in Jonson: «Tum dixerunt Galli: Sunt haec omnia Lentule, summa cum ratione provisiva. Sed quando erit illa nox optata? ... Modicum (inquit Lentulus) transibit tempus, Saturnalibus haec fieri oportet. Tum Cethegus: Quae mihi Lentule, Saturnalia narras? Quod modicum tempus? Hora nulla est interponenda».

Anche le altre fonti a disposizione non confortano questo spostamento di personaggio. Plutarco, nella *Vita di Cesare*, precisa che Catilina, «quando si accorse che qualche piccolo indizio del suo disegno era trapelato, fuggì prima che i suoi intrighi fossero interamente svelati»¹². Cicerone stesso, nella terza *Catilinaria*, declamata il 3 dicembre, a ridosso quindi della festa dei Saturnali, esclude esplicitamente questa possibilità. Anche a lui è stato riferito «che era scoppiata una discussione tra Cetego e gli altri; questi erano del parere di rinviare la strage e l'incendio di Roma ai Saturnali: a Cetego la data sembrava troppo lontana»¹³. Accanto a questa vaga indicazione, che rappresenta probabilmente lo spunto per la parziale drammatizzazione resa dal Durantini, Cicerone aggiunge di non considerare Catilina nel novero dei ritardatori:

Un uomo di tal fatta, sveglio, ardito, audace, pronto a tutto, astuto, cauto nel commettere il delitto, preciso nel pianificarlo, se non lo avessi escluso dalle insidie tramate in Città per sospingerlo nel banditismo armato, ... non mi sarebbe stato facile stornare dalle vostre teste un pericolo così grave. Certo non sarebbe stato lui a differire ai Saturnali la data dell'eccidio, o fissare con tanto anticipo il giorno della distruzione della Repubblica¹⁴.

Riassumendo, Jonson si mantiene fedele a Sallustio nell'ipotizzare questa riunione prima della prima *Catilinaria*. Ne trae però lo schema dialogico e la caratterizzazione dal Durantini, che lo aveva situato posteriormente alla denuncia pubblica di Catilina. Inoltre, contro il silenzio o l'evidenza contraria delle fonti, trasforma il medesimo Catilina nel maestro di cerimonie che propone la data dei Saturnali quale migliore momento per la restaurazione del *riot*.

È possibile una prima, e più semplice lettura di questa variazione, nel senso di una più omogenea costituzione dei tratti paradigmatici del personaggio di Catilina. Già in precedenza, ad esempio, Catilina aveva invitato la moglie a partecipare alla prossima messinscena della licenza carnevalesca (I, 171-177):

Get thee a store, and change of women,
As I haue boyes; and giue 'hem time, and place,
And all conuience: be thy selfe, too, courtly;
And entertaine, and feast, sit vp, and reuell;
Call all the great, the faire and spirited Dames
Of Rome about thee; and beginne a fashion
Of freedome, and community.

Inoltre, Jonson sembra spostare questa riunione a casa di Catilina, come mostrano alcuni accenni alla preparazione contenuti nella scena precedente, invece

¹² PLUTARCO, *Le vite parallele*, Firenze, Sansoni, 1974, volume II, tomo I, *Vita di Cesare*, VII, pp. 79-80. Cf. anche *Vita di Cicerone*, cap. XVI, p. 336.

¹³ CICERONE, *Le Catilinariae*, Milano, Rizzoli, 1989, III, 10.

¹⁴ *Ibidem*, III, 17.

che a casa di Leca, anche se in seguito, di nuovo sotto l'influsso della fonte, fa riferimento proprio a quest'ultima abitazione (IV, 264-266). Lo spostamento dell'incontro con gli Allobrogi, la rimozione di questi ultimi dalla scena e l'inserimento di Catilina al posto di Lentulo nel ruolo di propositore dell'occasione dei Saturnali, mantengono Catilina al centro della scena, rimandandone la scomparsa dal luogo centrale dell'azione. Ma oltre a convalidare questi criteri di economia drammatica e di perspicuità dell'azione sovversiva di Catilina, la lettura del passo rivela un'ulteriore implicazione legata ai riferimenti analettici al *riot* sillano.

Nella versione jonsoniana, è appunto Lentulo, il nuovo Silla, a chiedere quale sarà il momento migliore per la rivolta, ricevendo da Catilina l'indicazione che, nel Durantini, è egli stesso a fornire agli Allobrogi, provocando l'ira di Cetego:

LEN. When shall the time be, first?

CAT. I thinke the Saturnalls. CET. 'Twill be too long.

CAT. They are not now farre off, 'tis not a month.

CET. A weeke, a day, an houre is too farre off,

Now, were the fittest time. (III, 597-600).

A Catilina si uniscono gli altri congiurati nella evocazione prolettica del migliore tempo per la messinscena del *riot*, in quanto già occasione di un'altra licenza istituzionalizzata, preesistente nella sua ritualità:

CAT. Nay, now your reason

Forsakes you, CAIVS. Thinke, but what commodity

That time will minister; the cities custome

Of being, then, in mirth, and feast - LEN. Loos'd whole

In pleasure and securitie - AVT. Each house

Resolu'd in freedome - CVR. Euery slaue a master -

LON. And they too no meane aides - CVR. Made from their hope

Of libertie - LEN. Or hate vnto their lords.

VAR. 'Tis sure, there cannot be a time found out

More apt, and naturall (604-611).

Rispetto al breve spunto del Durantini («illa nox optata»), Jonson amplifica la descrizione, assimilandola alle precedenti rievocazioni del *riot* sillano. In particolare, la rescissione dei legami consueti fra servi e padroni, con conseguente ribaltamento dei ruoli, ricorda l'accenno fatto nel secondo atto (vv. 311 ss.) alla prossima *publicatio* dei beni. Il prosieguo della scena, del resto, certifica ulteriormente la saldatura del tempo prossimo dei Saturnali con il tempo di Silla. Sarà il fuoco, nonostante l'esitazione di Lentulo, a sancire questo nuovo sacrificio (vv. 620-629):

CAT. ... It must be fire, or nothing.

LON. What else should fright, or terrifie 'hem? VAR. True.

In that confusion, must be the chiefe slaughter.

CVR: Then we shall kill 'hem brauest. CEP. And in heaps.

AVT. Strew sacrifices. CVR. Make the earth an altar.

LON. And Rome the fire. LEC: 'Twill be a noble night.

VAR: And worth all Sylla's dayes. CVR. When husbands, wives,

Grandsires, and nephewes, seruants, and their lords,
Virgins, and priests, the infant, and the nurse
Goe all to hell, together, in a fleet.

Esiste così una omologia di svolgimento fra i due *riots*, quello sillano in procinto di ripristinazione, e quello carnevalesco rappresentato dai Saturnali, che trova una comune intersezione nell'espressione iperbolica. Entrambi rappresentano il sovvertimento delle tipologie sociali basate sulla contrapposizione fra schiavo e padrone, giovane e vecchio, povero e ricco. L'occasione dei Saturnali salda in sé il gioco di rimandi analettici verso il tempo di Silla e, al contempo, di anticipazione del ritorno del *riot*. In questo senso, la variazione jonsonianiana è fin d'ora interpretabile mediante un nudo criterio di unità d'azione, che rende conto dell'accentramento delle funzioni carnevalesche nel personaggio di Catilina e della creazione di un *interplay* tra i due livelli temporali, passato e presente, preludio alla mancata rappresentazione prolettica. Accanto a questo criterio di armonizzazione dell'intreccio e di costituzione dei personaggi, a ogni modo, si coglie un sottostante palinsesto carnevalesco. Esso si fonda su una sorta di selezione del destinatario e ipotetico comprimario, ovvero il popolo, principale attore e fruitore della tradizione carnevalesca classica, come si spiegava all'inizio.

4. Che significato hanno i Saturnali, in effetti?

Nel precedente scenario di estinzione della forma carnevalesca, infatti, permane ancora disponibile, probabilmente in un'accezione contestuale più colta che in passato, il valore di occasione di violenza che la tradizione, più o meno sostanzziata dalla memoria storica, riservava al Carnevale, sempre pronto a minacciare un parallelo con la licenza e il disordine sociale, e a permettere così alcune risurrezioni 'alte' della festa carnevalesca medievale.

Fra le pratiche del periodo carnevalesco, il cui inizio coincideva con il periodo invernale, e raggiungeva un suo primo acme durante i dodici giorni di Natale¹⁵, rientrava l'elezione rituale del *Lord of Misrule*, libero di presiedere per tutto questo tempo a ogni inversione nella sua corte, finché non veniva deposto per lasciare lo spazio alla Quaresima. Un esempio seriore è offerto dalle vicende del «Prince of Purpoole», eletto il 12 dicembre del 1594 nel Gray's Inn¹⁶. L'intera storia deve il suo connotato carnevalesco non tanto all'inversione (un re rabelaisiano che diventa venditore di salsa verde, come Anarco per mano di Panurge), quanto alla traslazione di attore, alla perfetta riproduzione seriosa delle attività di un normale sovrano, affidate a un novizio del college che, verso febbraio, si avvia verso la sua deposizione, ricevendo il distante tripudio della folla: «we marched on our way ... by Ludgate, and through Fleet-Street; where, as all the way else, the Streets were so

¹⁵ Cf. P. BURKE, op. cit., cap. VII, *Il mondo del Carnevale*; e E. K. CHAMBERS, *The Medieval Stage*, Oxford, Clarendon Press, 1903, vol. I, book II, *The Beginning of Winter*.

¹⁶ *Gesta Graiorum*, Oxford University Press, «Malone Society Collections», 1914, p. 2.

thronged and filled with People, that there was left but room for the Horse-men that were to pass»¹⁷.

In tempi più vicini a *Catiline*, nel 1607, si rinviene un'altra resurrezione di questa pratica carnevalesca, che più da vicino riguarda l'occasione dei Saturnali. Il college oxoniano di St. John's resuscita, dopo un silenzio di trent'anni, la pratica del *Lord of Misrule*¹⁸. Alla corte del *Christmas Prince* si rappresentano così sette rappresentazioni, di cui ben cinque in latino. Fra queste, una ha per titolo proprio *Saturnalia*, e viene messa in scena nel giorno di Natale. Il servo tratta il padrone come schiavo, ingiungendogli di preparare il banchetto per la festa. Gli getta in faccia dell'acqua, poi lo tratta come se fosse un cane, meravigliandosi di sentirlo parlare con voce umana. Infine, dopo questa scena di inversione dei ruoli, sopraggiunge niente meno che Ercole, il quale interrompe la prosecuzione del rito, che prevedeva il sacrificio finale del servo. La *pièce* si trasforma così in una lezione universitaria sull'opportunità di tradurre bene dal greco: l'oracolo di Delfi aveva chiesto l'offerta di *phôta*, intendendo però non degli uomini, ma delle luci, ovvero le candele di cera che ci si usava scambiare per l'occasione¹⁹.

Questa versione sull'origine della festa romana si riferisce a una delle spiegazioni addotte nei *Saturnali* di Macrobio²⁰, la prima delle quali riferisce invece dell'arrivo per nave di Saturno nell'antico Lazio, regno di Giano. Egli introduce l'uso dell'agricoltura e migliora il sistema di alimentazione, inaugurando l'età dell'oro:

Il periodo del suo regno, si dice, fu estremamente felice, sia per l'abbondanza dei prodotti sia perché non esisteva ancora alcuna discriminazione fra liberi e schiavi: lo si può capire dalla completa libertà che viene concessa agli schiavi durante i Saturnali²¹.

Per molto tempo si è visto nei Saturnali l'antecedente del Carnevale²². Il passo relativo di *Catiline*, e l'occasione del *Christmas Prince*, d'altro canto, sembrano fare intuire l'esigenza proprio di esplicitarne, se non addirittura di spiegarne a uso del popolo, il carattere carnevalesco²³. Di fatto, data la conoscenza che Jonson aveva

¹⁷ *Ibidem*, pp. 57 e 68.

¹⁸ *The Christmas Prince*, Malone Society Reprints, 1922.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 47-54.

²⁰ MACROBIO, *Saturnali*, Torino, Utet, 1977, I, 7, 28-32.

²¹ *Ibidem*, I, 7, 26. In Jonson una complice della congiura, la nobile Sempronia, rielabora il motivo di Cincinnato proprio riferendosi alla tradizione agricola di questo culto a Saturno. Riplicando a Fulvia, la complice di Catilina osserva che la virtù contava «in Romes poore age; / When both her Kings; and consuls held the plough, / Or garden'd well: But, now, we ha' no need, / To digge, or loose our sweat for't. We haue wealth, / Fortune and ease, and then their tock, to spend on, / Of name, for vertue; which will beare vs out / 'Gainst all new comers» (II, 128-134).

²² Per questa teoria, oggi generalmente rigettata, cf. J. FRAZER, *Il ramo d'oro*, Torino, Boringhieri, 1973 (*I Saturnali a Roma*).

²³ A proposito delle prime testimonianze scritte della parola *Saturnalia*, l'*Oxford English Dictionary* riporta un'occorrenza relativa alla festività romana nel 1591, mentre l'opera di Macrobio viene citata già nel 1487. Ma l'uso figurato dei Saturnali quale occasione di licenza viene documentato solo nel 1775, anche se lo stesso Jonson, in un *masque* del 1619, pare farvi riferimento.

dei classici²¹, questa variazione, unitamente con i precedenti indizi analettici, accentra la propulsione dell'azione sulla data dei Saturnali, che la tradizione classica, e Jonson con essa, equiparava alla sovversione convenzionale degli ordini sociali. La congiura di Catilina si trova così a gravitare attorno alla rappresentazione di un Carnevale che, forma principe di partecipazione popolare, ha imprestato le sue forme espressive alla rievocazione dei tempi sillani. Ma il collegamento non appare immediato. Perché quest'occasione carnevalesca venga decodificata in un rapporto di presunta filiazione rispetto alla festa dei Saturnali, riesce utile così la descrizione tematica dell'inversione fra servi e padroni, che di fatto ricorre più volte come immagine centrale di opposizione nei discorsi di Catilina e dei congiurati, fino a incarnarsi in un'occasione di autentica, e non più metaforica, sovversione di questi ruoli. In ogni caso, è richiesto che il popolo partecipi, come un tempo, a questa rappresentazione, altrimenti non si potrà scatenare il pretesto carnevalesco. Altrimenti, resterà un palinsesto inutilizzato, rispetto a cui riportare lo sviluppo dell'azione scenica.

5. A proposito di voce popolare, è Sallustio a stabilire il criterio discendente attraverso cui procede Catilina, nella cernita dei suoi aiutanti, a misura che falliscono i quattro tentativi. Dopo l'elezione di Cicerone, Catilina comincia ad abbassare il tiro, fino a coinvolgere la figura principale dei Saturnali, i servi: «Fu in quel tempo, a quanto dicono, che associò a sé persone di ogni categoria, nonché parecchie donne ... Per loro mezzo Catilina contava di poter sollevare gli schiavi urbani, dar fuoco all'urbe, associare all'impresa i mariti di quelle donne oppure assassinarli»²⁵. Frattanto il suo capo militare in Etruria, Manlio, sobilla la plebe, resa avida di mutamenti dall'indigenza e associa a sé, oltre ai coloni sillani, i banditi di tutte le specie («latrones cuiusque generis»). Cicerone pronuncia quindi la sua prima orazione contro Catilina. Questi rivela in una lettera a un amico di avere ormai fatto apertamente sua la causa dei poveri. Sallustio ribadisce infine la natura popolare degli ultimi tentativi di Catilina (XXXVII, 1-4):

La plebe al completo, avida di cambiamenti, approvava l'iniziativa di Catilina. In questo atteggiamento, non si discostava dal suo costume: nello stato, infatti, chi non possiede nulla immancabilmente invidia i benestanti e porta alle stelle i miserabili; detesta l'antico ordine, agogna alle novità. Esasperati per la loro situazione, mirano a sovvertire ogni cosa; nei torbidi, nei disordini si trovano a loro agio, poiché la miseria rende immuni da perdite.

Dopo che il patto con gli Allobrogi viene scoperto in Senato, e con essa il progettato incendio dell'urbe, però, il favore plebeo abbandona Catilina e si rivolge verso Cicerone (XLVIII-XLIX). Al capo della congiura rimangono gli schiavi che

²¹ Cf. nota 21.

²⁵ SALLUSTIO, XXIV, 3-4: «Ea tempestate plurimos cuiusque generis homines adscivisse sibi dicitur, mulieres etiam aliquot, ... Per eas se Catilina credebatur posse servitia urbana sollicitare, urbem incendere, viros earum vel adiungere sibi vel interficere».

gli si sono uniti in gran numero (LVI). Sallustio, in definitiva, situa la decisione di Catilina di coinvolgere compiutamente la plebe dopo la fallita elezione.

Jonson riprende lo schema discendente della congiura nella sua graduale estensione alla plebe, ma accentua subito il tratto di separazione fra questa e Catilina. S'è visto come Catilina si lamenti d'essere stato associato alle occupazioni basse del popolo (I, 353 ss.). L'elezione di Cicerone a console non diventa poi in Jonson lo stesso inequivoco termine *post quem* per il coinvolgimento della plebe. Viene ripreso il passo di Sallustio (XXIV, 3-4), ma viene eliminato il riferimento indistinto alla massa («plurimos cuiusque generis homines»), tradotto direttamente solo nell'atto successivo. Catilina sta rivolgendo ulteriori *stage directions* alla moglie, affinché coinvolga le sue amiche nella congiura (III, 531-540):

Break with them, gentle loue,
About the drawing as many of their husbands,
Into the plot, as can: if not, to rid 'hem.
That'll be the easier practice, vnto some,
Who haue beene tir'd with 'hem long. Sollicite
their aydes, for money: and their seruants helpe,
In firing of the citie, at the time
Shall be design'd.

Catilina conferma, in un successivo monologo, il suo ruolo di organizzatore del prossimo *mischief*, ma, ed è questo un tratto esplicitato da Jonson, separandosi ancor più dagli attori a cui deve ricorrere (III, 714-722):

What ministers men must, for practice, vse!
The rash, th'ambitious, the needy, desperate,
Foolish and wretched, eu'n the dregs of mankind,
To whores, and women! still, it must be so.
Each haue their proper place; and, in their roomes,
They are th' best. Groomes fittest kindle fires,
Slaues carry burdens, butchers are for slaughters,
Apothecaries, butlers, cookes for poysons;
As these for me.

Solo dopo la prima orazione di Cicerone, il console sostenuto dalla «base multitud» (IV, 498), Catilina, in procinto di abbandonare Roma, riprende il riferimento alla massa indiscriminata, espunto dal precedente passo di Sallustio: «Draw to you any aides, / That you thinke fit, of men of all conditions, / Or any fortunes, that may helpe a warre» (IV, 548-550).

Jonson rimane quindi sostanzialmente fedele a Sallustio. Ma l'adesione della plebe viene di fatto dislocata, come fa supporre anche la traduzione differita del passo sallustiano, alla fine del *play*. Catilina arriva solo in conclusione, e dopo l'ipotesi di usare il Carnevale dei Saturnali come pretesto, a coinvolgere la plebe – quasi in coincidenza, tra l'altro, con il punto temporale in cui Sallustio colloca la perdita del favore popolare. L'evocazione stessa degli schiavi come figura principale di inversione carnevalesca, pare dettata più dalla necessità di contestualizzare il

passo sui Saturnali, che di significare l'avvenuta estensione del *riot* agli strati inferiori del popolo. E la medesima drammatizzazione rimossa colpisce, del resto, proprio la voce del popolo.

Il principale personaggio che dovrebbe veicolare la funzione di rappresentante del popolo è il Coro, introdotto da Jonson in conclusione di ogni atto e in pochissime altre occasioni. Approssimandosi i comizi per la designazione dei consoli, il Coro prega gli dèi di guidare la «publique voice» in una «free, and worthy choice» (II, 371-372). Ma di questa voce di sottofondo non compare alcuna rappresentazione. Oltre a segnare il commento all'azione di ogni atto, il coro interviene in occasione del primo discorso di Cicerone, anticipandogli, nella celebrazione del trionfo, il favore popolare che in Sallustio data alla scoperta finale del complotto (III, 84). È analogo sostegno Cicerone riceve dopo avere pronunciato la prima *Catilinaria*. Quelli che Jonson trasforma nei mentori della congiura, Cesare e Crasso, fra l'altro, esprimono il loro disprezzo per le «turbulent practises ... and rumours of moe dangers» cui fa riferimento Cicerone nel suo primo discorso, attingendo alla metafora teatrale. Il console merita appieno la sua qualifica etimologica di «popular», essendo osannato dalla «rout» che lo sta accompagnando in trionfo, come osserva Cesare (III, 96-101):

Popular men,
They must create strange monsters, and then quell'hem;
To make their artes seeme something. Would you haue
Such an HERCULEAN actor in the scene,
And not his HYDRA? They must sweat no lesse
To fit their properties, then t'expresse their parts.

In effetti, la maggiore variazione che Jonson sembra operare rispetto a Sallustio, è questa caratterizzazione della plebe come elemento non parlante, e schierato immediatamente con Cicerone. È lui l'unico che parla al popolo, nel suo discorso di investitura, rivolto a ringraziare le «meaner tribes» che hanno contribuito, nell'«vniuersall concourse», alla sua elezione. E solo lui pare riceverne il favore, unitamente con la prostituta Fulvia che, stando alle parole del console, riceverà pari acclamazione popolare, degna di un trionfo militare (III, 344-351). Il favore popolare verso Cicerone, inoltre, sopraggiunge dopo la recita di due lunghe e, stando a quanto rassicurano le fonti contemporanee a Jonson, noiose riproposizioni dell'autentica oratoria ciceroniana: la seconda orazione sulla legge agraria, e, al quarto atto, quasi trecento versi in buona parte tratti dalla prima *Catilinaria*.

6. In definitiva, del tumulto che si svolge in un luogo defilato rispetto alla scena principale, si coglie solo l'elemento di sostegno a Cicerone, intento a sventare il proposito di sovversione carnevalesca di Catilina. E questi, solo dopo la lunga esposizione oratoria del nemico ordina di coinvolgere effettivamente parte della plebe, e non unicamente gli schiavi che gli dovevano servire ad appiccicare fuoco alla città. Il Carnevale dei Saturnali, che in sé dovrebbe raccogliere il rimando alla passata età sillana e riproporsene la restaurazione, si accompagna in realtà a un

contrappunto represso di voci popolari che, imbrigliate nel Coro, determinano l'appoggio alla figura quasi quaresimale di Cicerone, opportunamente rappresentato da una funesta riproduzione in presa diretta della sua oratoria alta. Se i Saturnali si offrono come momento principale di pretesto carnevalesco per il tumulto, la parallela caratterizzazione assente del popolo ne inficia le condizioni necessarie per l'attuazione, fino allo scontro con la retorica superiore di Cicerone, dopo di cui resterà spazio per il tentativo di Catilina (posteriore all'analogo sallustiano) di superare il suo sdegno di nobile e di coinvolgere i reietti del popolo.

Catiline presenta così una contrapposizione tra pivotizzazione dei riferimenti analettici attorno a un tempo da reintegrare con un pretesto carnevalesco, i Saturnali, e una coestensiva ed opposta drammatizzazione dello svuotamento progressivo dei potenziali comprimari popolari. Il discorso carnevalesco esercita una funzione strutturante sulla creazione dell'intreccio, mediante il gioco di espansione o selezione delle fonti. Pare inoltre stabilire una sorta di sillogismo nei confronti delle forme classiche del disordine: l'inversione iperbolica dell'ordine stabilito si esprime con le stesse figure del *riot* sillano, ed evocare il primo può pertanto garantire il ripristino del secondo, fino alla concretizzazione dell'occasione dei Saturnali, peraltro probabile fruizione piena solo di un pubblico familiare con gli antecedenti classici. Ma, parallelamente, ha luogo la sostanziale censura della voce bassa che questo discorso dovrebbe recitare, e l'esaltazione dell'oratoria alta di Cicerone.

Il mancato Carnevale di Catilina, forse memore di una tradizione più erudita di quanto potesse tollerare la drammatizzazione della partecipazione popolare ad esso, dispone il testo intorno a una graduale definizione del giorno più naturale, insistendo sulla rievocazione del tumulto passato in prefigurazione di quello futuro. Del resto, i due esempi eruditi di riproposizione del Carnevale coevi a Jonson, farebbero supporre che già la semplice rivisitazione del Carnevale come pretesto per la protesta sia in sé parte di una tradizione che comincia a perdere validità paradigmatica, in quanto stanno scomparendo gradualmente le forme di partecipazione corale a questa trasgressione ritualizzata. Inoltre, nel *play* viene ritardata, in misura più evidente rispetto all'originale sallustiano della graduale discesa di Catilina fra la plebe, l'estensione alle forme popolari di adesione al Carnevale stesso. L'opposizione servo/padrone, tratto unificante delle visioni millenaristiche della prima metà, si concretizza nell'occasione della festa romana. Ma questo di Catilina si configura come un Carnevale elitario, invertito anch'esso rispetto alla sovversione bassa del popolo, e da questo pericolosamente distante, fino a favorire l'accettazione di un registro estraneo quale l'invettiva interminabile di Cicerone.

Al di là delle eventuali caratterizzazioni simboliche, quindi, l'occasione carnevalesca dei Saturnali, che dispone attorno a sé le due metà del *play*, unisce in sé i riferimenti analettici a Silla e alla sua età e fornisce un termine di attualizzazione del pretesto carnevalesco rispetto al quale registrare, nello sviluppo dell'azione, il ritardo di Catilina nell'accettazione dell'elemento basso, accentuando così un tratto presente in Sallustio in forma più graduale. Quello di Catilina resta così un Carnevale sottratto al popolo, e restituitogli dopo che l'oratoria ciceroniana ha rubato irrealisticamente il favore al congiurato.

7. Una coda aggiuntiva è offerta dalla storia della ricezione dell'opera. Il tema era un esempio classico della futilità delle ribellioni, una parte della storia popolare costruita sull'ineluttabilità della punizione. Vista la familiarità del tema, non è impossibile che molti spettatori riconoscessero immediatamente la provenienza delle fonti e delle allusioni. Eppure, alla sua prima rappresentazione, l'opera resse bene per i primi due atti, e poi seguì il disastro. Lo stesso Jonson, nell'epigrafe, testimonia di questa ricezione divisa, dividendo a sua volta il lettore in «reader in ordinarie» e «reader extraordinary». Al secondo si sottomette in pieno, mentre al primo riserva i diritti di impadronirsi come meglio crede dell'opera:

Though you commend the two first Actes, with the people, because they are the worst; and dislike the Oration of Cicero, in regard you read some pieces of it, at Schoole, and understand them not yet; I shall finde the way to lorgiue you. Be anything you will be, at your own charge. Would I had deseru'd but halfe so well of it in translation, as that ought to deserue of you in iudgment, if you have any²⁶.

Il pubblico reagisce sonoramente al sopraggiungere sulla scena di Cicerone, ovvero del personaggio a cui nel *play* si rivolge il popolo romano. Sembra che, per così dire, l'aspettativa del pubblico si sia scontrata con l'intenzione autoriale di affidare all'arpinate giacomiano il compito di tradurre lunghi passi di orazioni su cui si era già faticato a scuola. Ed è sufficiente la prima di queste, nonostante che sia la più breve (III, 1-50) e che Cesare e Crasso si premurino di ridicolizzarla con brevi incisi, per decretare la sconfitta non già del prossimo Carnevale di Catilina, anch'esso guasto di implicazioni alte che rifuggono dal contatto con la plebe, ma dell'intera opera. I Saturnali, quindi, vengono proposti in un momento della rappresentazione in cui il favore del popolo accalcato attorno alla scena è già andato perso, e che probabilmente ricevette il colpo di grazia, insieme con i progetti carnevaleschi di Catilina, al momento della seconda orazione ciceroniana.

Forse è semplicemente un luogo comune attinto alla solita metafora teatrale, ma viene da pensare che ciò che dice Cetego al trionfatore, poco prima di morire, corrispondesse all'opinione (e ai desideri) di buona parte del pubblico testimone del mancato Carnevale. Se il congiurato impaziente fosse stato l'autore di quello spettacolo, infatti,

... your part
Had not then beene so long, as now it is:
I should haue quite defeated your oration;
And slit that fine rhetoricall pipe of yours,
I the first Scene (V, 273-277).

ROCCO CORONATO

²⁶ *Catiline* cit., p. 432. Per la storia della prima performance di *Catiline*, cf. C. H. HERFORD-P. SIMPSON, *Ben Jonson*, Oxford, Clarendon Press, 1960, IX, *Stage History of the Plays*, p. 240.

Giuseppe Mazzocchi

LA MORTE DI DON CHISCIOTTE
E LE ARTES BENE MORIENDI*

Il capitolo finale del *Quijote* (II, 74) ha sempre attirato l'attenzione dei critici. Si tratta, in effetti, di un momento di particolare intensità, innanzi tutto per i lettori, che assistono alla fine del personaggio con cui da tempo convivono, e le cui avventure hanno seguito passo a passo. Ora il personaggio che hanno imparato ad amare muore: con che conseguenze per il suo patrimonio ideale? La morte travolge anche i valori in cui don Chisciotte ha creduto?

L'importanza di queste pagine per la comprensione di tutto il romanzo emerge anche dall'attenzione che hanno dedicato loro, nei propri percorsi cervantini, gli scrittori.

Turgenev, nel saggio del 1860 in cui confronta *Amleto e don Chisciotte* (*Hamlet i Don-Kichot*) vedendo in loro la proiezione, rispettivamente, di chi pensa l'ideale e di chi lo vive, dell'egoista e del generoso, contrappone la morte dello scettico principe danese, e quella del cavaliere manchego, notando come anche nel momento supremo essi siano perfettamente simmetrici:

E Amleto e don Chisciotte muoiono in modo commovente; quanto è differente la loro morte! Bellissime sono le ultime parole di Amleto. Egli si placa, ordina ad Orazio di vivere, la sua ultima parola, prima della morte, è in favore del giovane Fortebraccio, il rappresentante del diritto alla successione, non macchiato di nulla. Ma lo sguardo di Amleto non si rivolge in avanti... «Ciò che rimane ... è silenzio» dice lo scettico morente, ed effettivamente egli tace per sempre.

La morte di Don Chisciotte suscita nell'anima una dolcezza inenarrabile. In quel momento tutto il grande significato di questo personaggio diventa accessibile a ciascuno. Quando il suo antico scudiero, desiderando consolarlo, gli dice che essi partiranno di nuovo presto per imprese cavalleresche, il morente risponde: «No, tutto questo è passato per sempre, e io chiedo perdono a tutti; io non sono più don Chisciotte, sono di nuovo Alonso il Buono, come un tempo mi chiamavano: Alonso el Bueno». Questa parola è meravigliosa; il ricordo di questo nomignolo, per la prima e l'ultima volta, scuote il lettore. Sì, questa sola parola è quella che ha ancora un significato davanti al volto della morte. Tutto passerà, tutto svanirà. Il titolo più alto; il potere, il genio che tut-

Stampo ora, adattato e ampliato, il testo della conferenza pronunciata il 24 gennaio 1995 presso l'«Istituto di studi umanistici Francesco Petrarca» di Milano. Alla Presidente dell'Istituto, Professoressa Luisa Secchi Tarugi, rinnovo il mio ringraziamento per il gentile invito.