

Bibliografia

- BREUER I. (Hrsg.), *Kleist-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Metzler, Stuttgart 2009.
- DENNELER I., *Legitimation und Charisma. Zu Robert Guiskard*, in W. HINDERER (Hg.), *Kleists Dramen. Neue Interpretationen*, Reclam, Stuttgart 1981, pp. 73-92.
- FUNCK F. v., *Robert Guiskard, Herzog von Apulien und Calabrien*, «Die Horen» 9, 1797, 1. Stück, pp. 1-58; 2. Stück, pp. 1-33; 3. Stück, pp. 1-14.
- GREINER B., *Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants. Studien zu Goethe und Kleist*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1994.
- KLEIST H. v., *Brandenburger Kleist-Ausgabe. Kritische Ausgabe sämtlicher Texte nach Wortlaut, Orthographie, Zeichensetzung aller erhaltenen Handschriften und Drucke*, hrsg. von R. Reuß und P. Staengle, Bd. IV/2: *Briefe 2*, Stroemfeld-Roter Stern, Basel-Frankfurt a. M. 1999.
- KLEIST H. v., *Roberto il Guiscardo, Duca dei Normanni*, a cura e con saggio introduttivo di A.M. Carpi, in ID., *Opere*, Mondadori, Milano 2011, pp. 103-124.
- MOMMSEN K., *Kleists Kampf mit Goethe*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1979.
- SAMUEL R. H., BROWN H. M., *Kleist's Lost Year and The Quest for Robert Guiskard*, James Hall, Leamington 1981.
- SCHILLER F., *Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören*, hrsg. von M. Luserke, Reclam, Stuttgart 2005.
- SEMBDNER, H. (Hrsg.), *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*, Hanser, München 1996.
- SOFOCLE, *Antigone. Edipo re. Edipo a Colono*, introduzione, traduzione, premessa al testo e note di F. Ferrari, BUR, Milano 1982.
- SZONDI P., *Saggio sul tragico*, a cura di F. Vercellone, traduzione di G. Garelli, Einaudi, Torino 1999.

«AMBITION'S DEBT IS PAID»: IL MERITO DELL'IMPERFEZIONE. NOTA A *JULIUS CAESAR* DI SHAKESPEARE

di Stefano Bronzini

«Una altra cagione ci è, e grandissima, che fa gli uomini congiurare contra al principe; la quale è il desiderio di liberare la patria stata da quella occupata. Questa cagione mosse Bruto e Cassio contra a Cesare». Così nel libro III dei *Discorsi*, argomentando *Delle congiure*, Machiavelli affronta e non risolve l'annosa questione: Bruto e i suoi seguaci vollero salvare la Repubblica dalla tirannia o avevano ambizioni di potere?

L'elenco dei partecipanti alla controversia sorta un istante dopo l'assassinio di Cesare, anzi già durante la preparazione della congiura, e perpetratosi per secoli, è vasto e annovera nomi illustri. A farne l'elenco si rischia di fare torto a qualcuno. La questione è rilevante, però, anche per Shakespeare che proprio in *Julius Caesar* usa con parsimonia la parola *ambition*.

L'esordio di *ambition* è affidato a Cassio. Nel soliloquio, il primo del *play*, lui nomina «Caesar's Ambition» (I, II).

Il termine, anche se come aggettivo, torna nel dialogo notturno tra Casca e Cicerone della scena successiva. È Casca che descrivendo prodigiosi e terrificanti segni premonitori parla di «Th'ambitious ocean swell, and rage, and foam, / To be exalted with the threatening clouds». Può sembrare irrilevante, ma tutta la scena ha una funzione di richiamo al clima di apocalisse che precede il sovvertimento dell'ordine naturale, caro agli elisabettiani.

Per ascoltare ancora *ambition* si deve, invece, arrivare all'inizio dell'atto II, dove, sempre in un soliloquio, Bruto recita: «But 'tis a common proof, / That Lowliness is young ambition's ladder, / Whereto the climber upward turns his face». Si tornerà sul soliloquio e, quindi, è lecito adesso fermarsi a pochi versi.

Sempre Bruto utilizza il sostantivo *ambition*, quando si giunge all'atto III. Nel clima concitato dopo l'assassinio di Cesare, da Bruto con le mani ancora sporche di sangue si ascolta: «Ambition's debt is paid». Il riferimento, forse, è all'ambizione di Cesare, ma non è detto e forse sarà bene sondare meglio. In ogni caso *ambition* c'è e senza esplicita attribuzione ad alcuno dei personaggi. Certo è, invece che sia nella *Vita di Cesare* sia in quella di *Bruto*, redatte da Plutarco – e anche nella traduzione di North, letta da Shakespeare – si riferisce con chiarezza che Bruto, dopo l'assassinio, non riuscì a proferir parola, anche se avrebbe voluto, a causa della caotica fuga dei senatori. Dunque, l'inserimento della frase «Ambition's debt is paid» è accreditabile solo a Shakespeare.

Nella scena II del terzo atto riappare *ambition* durante l'orazione funebre per Cesare, quando a misurarsi in singolar tenzone, in evidente contesa per conquistare la scena, oltre alla platea, sono Bruto e Antonio. Allora, sia il sostantivo sia l'aggettivo sono ampiamente citati. Bruto definisce Cesare ambizioso e Antonio ripete le medesime parole con l'intento di svitarle dal significato attribuito loro, e così svilire o rovesciare di segno quell'accusa, come ben mostra la retorica e sapiente domanda posta al popolo romano: «Was this ambition?». Insomma Bruto espone e Antonio, facendogli il verso, smentisce.

Dall'orazione funebre di Antonio in poi *ambition* e *ambitious* non appaiono più nel testo di Shakespeare. Non è così diffuso quindi; eppure in *Julius Caesar* l'ambizione recita un ruolo importante.

Con buona pace di Friedrich Nietzsche che nella *Gaia Scienza* sosteneva come a Bruto «Shakespeare avesse dedicato la sua migliore tragedia, che ancora oggi viene chiamata con un nome sbagliato» (aforisma 98), *Julius Caesar* è un titolo adeguato se si voleva far assurgere a protagonista proprio l'ambizione. Il *drama* romano in vesti elisabettiane recitato da quindici attori, dove i motivi della tradizione medievale allegorica e quelli rinascimentali si fondono e confondono, aveva nel titolo un tema e non un eroe. *Julius Caesar* tratta dell'ambizione e non di Giulio Cesare.

Proprio nella cornice iniziale, dove la cronologia degli avvenimenti storici è a dire poco claudicante, si comprende che Shakespeare lavora con i materiali plutarchei, ma senza farsi scrupoli di manipolarli. Il bardo era disinteressato al rispetto cronologico dei fatti. Che poi nel *drama* romano si alluda ripetutamente alla guerra civile, cioè Romani contro Romani, era una occasione irrinunciabile nell'Inghilterra di fine Cinquecento. Quella trama romana, oltre alla *vexata quaestio* sulla assenza di eredi al regno, affronta la complessa transizione dalla visione medievale a quella rinascimentale: Shakespeare cerca una propria definizione di tragico.

Non ci si deve stupire se sin da quando si alza il sipario, pur senza nominare il termine, è proprio l'ambizione a tenere banco. Mentre i protagonisti sono ancora nei camerini a cercare di non sprecare fiato, sul palcoscenico entrano alcuni artigiani che vanno a zonzo per le strade di Roma, salutano il trionfo di Cesare. In un giorno feriale si fa festa capovolgendo le regole – ordine naturale avrebbero detto gli elisabettiani – ma quel festoso gruppo ha un ruolo scenografico e drammaturgico, quindi politico, per lo sviluppo del *play*.

Uno solo prende la parola – il *cobbler* – e da lui il tribuno Murellus ascolta giochi di parole e doppi sensi che fecero ridere l'eterogeneo pubblico del Globe. Quegli artigiani, inneggianti a Cesare, sono ignari dei pericoli che minacciano la Repubblica, anzi per quella folla il bene generale è garantito proprio dal *dictator* e loro, come canne al vento, si piegano al vincitore. Murellus infastidito ricorda quando, pochi anni prima, quegli stessi avevano inneggiato a Pompeo, cioè a colui che Cesare aveva sconfitto.

La lunga tirata di Murellus riprende molti dei materiali della fonte plutarchea. Scorre l'elenco dei *facts* e si comprende che a Shakespeare interessa iscrivere quella trama romana nel clima successivo alla guerra civile. Le parole incipitarie di Murellus sono profetiche: «Pray to the gods to intermit the plague / That needs must light on this ingratitude» (I, 1). Prima della chiusura con una serie di interrogativi retorici e oscillando tra tempi

verbali diversi, le domande di Murellus comparano passato e presente: la stessa folla, ora in festa per la vittoria di Cesare, con la medesima enfasi aveva osannato Pompeo. Gli attori-artigiani sono spettatori di una recita presentata come replica.

Poi Murellus e un altro tribuno, Flavius, dopo aver allontanato la folla, si ripromettono di togliere i simboli collocati sulle statue per le festività dei Lupercali. Ed è allora che Flavius, alludendo alle piume che spuntano pericolosamente sull'ala di Cesare e che potrebbero farlo volare troppo in alto, imprime una svolta al *play* (I, 1, vv. 73-77):

These growing feathers plucked from Caesar's wing
Will make him fly an ordinary pitch,
Who else would soar above the view of men,
And keep us all in servile fearfulness.

Flavius introduce, così, sul palcoscenico il futuro e si contrappone a Murellus che aveva rivolto lo sguardo al passato. La distinzione è significativa: i due tribuni, infatti, iscrivono la recita di *Julius Caesar* in un tempo di mezzo, ovvero un intervallo tra un prima e un dopo. *L'interim*, che pochi anni dopo si ritaglierà il principe Hamlet, è *Julius Caesar*. Quello spazio, circoscritto e limitato, è anche l'unico consentito ai personaggi del *play*.

Murellus aveva dato un titolo al *play within the play* – *ingratitude* – e Flavius suggerisce che sia l'ambizione la protagonista. *Julius Caesar*, ovvero la tragedia dell'ingratitudine, è recitata dall'ambizione o dalle ambizioni, ed è, però, anche tragedia ambiziosa.

Per mettere in scena la tragedia, in ogni caso era giusto prendere le mosse proprio da Cesare, notoriamente molto ambizioso. Plutarco lo aveva dichiarato in molte occasioni e lo ribadisce nella *Vita di Cesare* allorché si è prossimi alla congiura (60, 1):

Ma l'odio più vibrante e che l'avrebbe portato a morte glielo produsse l'aspirazione al regno, che fu per il popolo la causa prima per odiarlo, e invece per quelli che da tempo lo avversavano il pretesto migliore.

Plutarco parla di «aspirazione al regno» di Cesare e spesso allude anche all'ambizione dell'«ingrato Bruto». Nella *Vita di Cesare* si legge:

A seguito di tutto ciò Cassio si accorse che l'ambizione di Bruto andava a poco a poco riscaldandosi, e più di prima insistentemente lo incitava... (62, 8)

La questione, dunque, è in quel «A seguito di tutto ciò».

Nella *Vita di Cesare* il racconto che precede il fatidico «A seguito di tutto ciò» va dal 62 – dove, appunto, si inizia descrivendo l'ambizione di Cesare – al 60, dove si narrano gli avvenimenti precedenti alla festa dei Lupercali. Quando, appunto, Cesare, dopo aver respinto per tre volte consecutive la corona offertagli da Antonio, ordinò che fosse portata sul Campidoglio, e fu allora che «si videro le statue adorne di diademi regali, e due tribuni della plebe, Flavio e Marullo, vennero a toglierli: ricercarono poi coloro che per primi avevano salutato Cesare come re e li condussero in carcere. Il popolo li seguiva applaudendo, e li chiamava Bruti, perché era stato Bruto che aveva posto fine alla monarchia e ne aveva trasferito il potere al senato e al popolo. Ma Cesare per questo si irritò, ed esonerò dalla carica Marullo e il suo collega, e nell'accusarli, schernendo anche il popolo, continuava a chiamarli Bruti e Cumani [...]. Così tutti si volgono a Bruto che sembrava discendere, per parte di padre, dall'antico Bruto e per parte di madre dai Servili, un'altra casata famosa, ed era genero e nipote di Catone» (61, 8-9; 62, 1). È probabile che Shakespeare avesse tratto spunto da questo passo per l'inizio del suo *play*.

Sempre nella *Vita di Cesare* Plutarco riferisce che alcune lettere anonime raggiunsero Bruto sollecitandolo a intervenire. Si deve tornare a quel passo – «A seguito di tutto ciò Cassio si accorse che l'ambizione di Bruto andava a poco a poco riscaldandosi, e più di prima insistentemente lo incitava» – per comprendere che Shakespeare, lettore di Plutarco grazie alla traduzione di North, trovò quel brano diversamente reso: «Cassius finding Brutus am-

bition sturred up by these seditious billes [...]» (p. 325). Il brano è più ampio. Adesso, però, occupiamoci di quei «billes».

Messaggi anonimi indirizzati a Bruto sono nominati da Plutarco e in North, e si intercettano anche nel testo di Shakespeare. Tutti insomma menzionano quei «billes», anche se in modi e tempi differenti.

Nella *Vita di Cesare* precedono e sono contigui al «A seguito di tutto ciò»; nella traduzione di North diventano per Cassio la ragione prima della crescente ambizione di Bruto. La loro importanza, dopotutto, deve essere rilevante se, sia in Plutarco sia in North, è riportato il contenuto dei foglietti.

Nel *Julius Caesar* di Shakespeare i messaggi sono sostituiti dalla voce di Cassio che riferisce a Bruto di aver ascoltato: «Where many of the best respect in Rome / (Except immortal Caesar) speaking of Brutus/ And groaning underneath this age's yoke, / Have wish'd that noble Brutus had his eyes». (I, II, vv. 59-61). Poi, però, nel soliloquio che chiude la stessa scena, Cassio parla dei biglietti (I, I, vv. 314-319):

[...] I will this night,
In several hands in at his windows throw,
As if they came from several citizens,
Writings all tending to the great opinion
That Rome holds of his name wherein obscurely
Caesar's ambition shall be glanced at.

Quante rivelazioni. Il Cassio di Shakespeare scrive i biglietti, finge che siano stati altri ad averli redatti e li fa recapitare a Bruto. Cosa leggerà Bruto sarebbe facile immaginarlo, ma è lo stesso Cassio a riverarlo: di onore, di «Caesar's ambition» e ovviamente dell'auspicio che il nobile Bruto «apra gli occhi». Sono gli stessi argomenti, quindi, anticipati da Cassio a Bruto nel loro precedente dialogo. L'intento, dopotutto, è sempre lo stesso: convincere Bruto ad aderire al complotto contro Cesare.

Nel soliloquio Cassio si autopromuove regista di una messa in scena e illustra come vuole conquistare la complicità di Bruto.

Nella *Vita di Cesare* di Plutarco, anche nella versione di North, gli emissari dei biglietti a Bruto sono «coloro che aspiravano al rivolgimento di regime» e che «non osavano parlargliene direttamente» (62, 7).

L'episodio è narrato anche nella *Vita di Bruto*, però, con alcune differenze. «A seguito di tutto ciò», infatti, è ovviamente omissivo ed è sostituito da una informazione molto dettagliata dei fatti che precedono l'adesione di Bruto alla congiura, cioè il «tutto ciò» è l'oggetto di un prolungato racconto. Prima di giungere ai bigliettini, quindi, si deve pazientare.

Siamo nella *Vita di Bruto* e di lui si deve parlare: «di carattere inflessibile, Bruto difficilmente aderiva alle richieste altrui pur di compiacere chiunque. Lo scopo della sua vita era il perseguimento della virtù, che cercava di raggiungere in maniera razionale, coerente e decisa. Non si lasciava commuovere da richieste ingiuste anche perché riteneva vergognoso per una persona onesta ciò che alcuni preferivano chiamare 'falsa timidezza', vale a dire l'incapacità di respingere proposte indegne. Ripeteva spesso che, a suo parere, chi non era in grado di rifiutare alcunché non aveva speso bene la propria giovinezza» (6, 8-9).

Inoltre, oltre a testimoniare la sua ottima capacità nel governare e nell'amministrare, dimostrata dall'esperienza nella Gallia Cisalpina affidatagli da Cesare, Plutarco fa riferimento alla rivalità con Cassio per la nomina pretorile, concessa a Bruto sempre da Cesare, e poi ancora Plutarco aggiunge che «Bruto esercitava su Cesare un influsso incondizionato e voleva diventare il più importante, ed il più influente dei suoi amici» (7, 6). Non è cosa da poco. Anche se subito dopo: «Ma a distorglierlo dall'amicizia con Cesare, vi erano le allettanti profferte dell'*entourage* di Cassio. Dopo l'episodio della pretura che li aveva visti rivali, non vi era stata una vera e propria riconciliazione tra i due. Bruto, tuttavia, non era insensibile ai lunghi discorsi che gli facevano gli amici di Cassio che lo esortavano a non lasciarsi commuovere ed affascinare da Cesare, lo invitavano ad evitare l'intimità e le attenzioni che il tiranno gli tributava, non certo per esprimere una qualche forma di stima per la sua virtù, ma per infiacchirne il coraggio ed indebolirne lo spirito ardimentoso» (7, 7).

Altro ancora si legge, ma sono sufficienti questi passi per poter affermare che nel *Bruto* di Plutarco ci fosse ambizione e anche che, almeno in parte, fosse stata appagata. Non è la sola informazione che si apprende: si scopre anche che Bruto era sensibile alle sirene provenienti sia dagli amici di Cassio sia dai suoi stessi amici che lo esortavano a fare *qualcosa*, e inoltre anche dai cittadini che «gli mandavano messaggi e lettere, sollecitandolo ad agire» (9, 5). Ulteriori sollecitazioni, viene detto, erano state rivolte a Bruto affinché passasse alle vie di fatto, per mezzo di alcune scritte trovate «sulla Statua dell'avo di Bruto (colui che aveva abbattuto la monarchia)» dove si leggeva: «Oh se ci fossi tu!» e «Possa Bruto tornare in vita!». E ancora: «Ogni giorno la sua tribuna di pretore veniva cosparsa di bigliettini di questo tenore: 'Bruto, tu dormi' e 'Tu non sei un Bruto'». A seguire siamo informati da Plutarco che «A dire il vero, i responsabili appartenevano all'*entourage* di Cesare che escogitava ogni sorta di espedienti per attribuirgli onori che il popolo poco gradiva: ad esempio, di notte, ponevano corone sulle sue statue con lo scopo di indurre subdolamente i Romani a considerarlo re piuttosto che dittatore» (9, 8).

Ben oltre le errate o meno tecniche comunicative degli uni o degli altri, è chiaro che da più parti e in modi diversi Bruto fosse sollecitato a fare *qualcosa* per la pericolosa deriva della Repubblica romana e che quel *qualcosa* dovesse essere fatto al più presto. Dal racconto di Plutarco, inoltre, si deduce che Bruto, oltre ad avere un ambizioso progetto per il proprio futuro – come si è detto – non fosse insensibile a coloro che lo incitavano, in nome della prestigiosa discendenza, ad avere un ruolo da protagonista nel presente. È lecito sospettare che Bruto, tirato da più parti, dovesse essere indeciso su quale *via* intraprendere per perseguire la propria ambizione.

A seguito di tutto ciò in Plutarco, quindi, ha due illustrazioni distinte. Il nostro eroe è una volta Cesare e l'altra Bruto, ma genera qualche sospetto che entrambe le narrative rimandino, anche se con intensità differenti, all'ambizione di Bruto.

Il rinvio, inserito nella *Vita di Bruto*, a consultare le pagine della *Vita di Cesare* aiuta e non poco. Ancor di più se si estende

l'intertestualità alle pagine, scarse sulla congiura e molto dense sugli avvenimenti successivi, della *Vita di Antonio*. La prospettiva nei testi, dopotutto, è diversa e una *Vita* integrandosi con un'altra compone la Storia per Plutarco.

Poi c'è il Cassio, sempre, di Plutarco. Più scarna di informazioni è la *Vita di Cesare*. L'eroe, si è detto, è Cesare e quindi è prevedibile che Cassio sia un gregario fino alla realizzazione della congiura. Si ribadisce che il dittatore sia stato fazioso concedendo la nomina di pretore a Bruto, pur dovendo egli stesso constatare che «Cassio ragionava meglio, ma non sarebbe passato avanti a Bruto» (62, 5). Si insinua il sospetto che fosse lo stesso Cesare, maestro del *divide et impera*, a voler suscitare la rivalità tra i due. Non è il caso ora di sondare le ragioni della preferenza. Si appura, però, che c'era almeno una ragione perché Cassio potesse provare astio per Cesare, che c'erano anche fondati motivi perché potesse essere invidioso di Bruto e ancora che lo stesso Cassio fosse ambizioso. Dopotutto Cassio aveva ambito alla carica pretorile e poi che a fomentare, si sospetta, quella rivalità con Bruto fosse stato proprio Cesare, non doveva essere ininfluenza per suscitare sentimenti di rancore e di invidia verso Bruto.

Nella *Vita di Bruto* è più ampio lo spazio dedicato a Cassio. Il mutamento di prospettiva necessita che il rancore e l'invidia di Cassio siano trattati con cura. Dopotutto «chi lo [Bruto] accese d'odio e lo trascinò per altra via fu Cassio, uomo passionale, nemico di Cesare più che della tirannide. Dicono le fonti che Bruto mal tollerasse il dominio assoluto e Cassio odiasse chi lo deteneva» e per questo «non si lasciava sfuggire occasione alcuna per muovere accuse a Cesare» (8, 5-6).

Se soffermarsi su quell'*altra via* adesso è irrilevante, sapendo che porta alla congiura, è interessante sondare, invece, quale fosse la *via* che Bruto aveva intrapreso prima che Cassio gli prospettasse l'*altra*.

Plutarco è molto esplicito. Cesare che «aveva dei buoni motivi per non fidarsi del tutto di Bruto e per muovergli dei rimproveri», paventandone «la ferezza, il prestigio, sospettava dei suoi amici, pur fidandosi della sua indole» (8, 1), rispondendo alle

accuse rivolte a Bruto, reo d'aver complottato proprio contro di lui, sostenne, *poggiando la mano sul proprio corpo*: «Perché mai? Non pensate anche voi che Bruto aspetterà la fine di questa povera carne? Facendo così intendere che Bruto era l'unico degno di ereditare il potere» (8, 3) e si aggiunge che «certamente Bruto sarebbe riuscito a ottenere ciò sol che un po' avesse assecondato Cesare, in attesa che il suo potere diminuisse e la fama dei suoi successi si indebolisse» (8, 4).

Insomma era ambizioso e anche realizzabile quel progetto – aveva già fatto intendere Plutarco – e adesso si aggiunge se solo Bruto avesse saputo attendere.

Anche nelle versioni di North sono riportati, più o meno alla lettera, gli stessi episodi. Shakespeare li lesse, quindi, e colse la potenzialità drammatica sia dell'ambizione di Bruto sia del rancore e dell'invidia dell'ambizioso Cassio. I due artefici della congiura erano, però, tra loro differenti e lo erano anche i loro obiettivi.

Comunque quel «chi trascinò Bruto in *altra via* fu Cassio» era una valida indicazione per Shakespeare, che pose all'origine dell'azione drammaturgica l'incontro delle due diverse nature. Forse al Bardo lo suggerì la traduzione di North di quel brano della *Vita di Cesare* già citato: «A seguito di tutto ciò Cassio si accorse che l'ambizione di Bruto andava a poco a poco riscaldandosi, e più di prima insistentemente lo incitava, anche perché egli aveva personalmente qualche motivo di odio contro Cesare per le ragioni che ho esposto nella biografia di Bruto» (62, 8). North lo aveva risolto con sfumature suggestive per Shakespeare (*Life of Julius Caesar*, p. 325):

Cassius finding Brutus ambition sturred up by these seditious billes, did pricke him forward, and egge him on the more, for a private quarrell he had conceived against Caesar: the circumstance whereof, we have sette downe more at large in Brutu's life.

North tradusse così, Shakespeare lesse e trovò in quel giro di parole il modo per intrecciare i destini di Bruto e Cassio. Sì, forse si può immaginare che sia andata così, e quei biglietti pensati, redatti e distribuiti da Cassio possono esserne la prova.

Sin dall'esordio il Cassio di Shakespeare, infatti, cerca il modo per imbrigliare Bruto in un complotto già da tempo nell'aria. Nella *Vita di Bruto*, infatti, Plutarco aveva narrato che Cassio prima «fece un sondaggio presso gli amici per conoscere la loro disponibilità ad ordire un complotto contro Cesare: tutti diedero il loro assenso a patto che l'operazione fosse guidata da Bruto. Essa, infatti, richiedeva non tanto concorso di braccia e audacia quanto piuttosto un capo carismatico e solo Bruto era in grado di capeggiarla, garantendone con la sua presenza la legittimità» (10, 1). North rende quel brano più o meno fedelmente. Narrative simili e non uguali. Dopo qualche riga, infatti, North sottolinea: «Therefore Cassius considering this matter with him selfe, did first of all speake to Brutus since they grew strange together for the suit they had for the Praetorship» (p. 335).

Sia in Plutarco sia in North, quindi, Cassio ideò il complotto, e poi, parlandone con i suoi amici, fu *sollecitato* a coinvolgere Bruto. La versione di North mette in bella vista, forse volendo sottolinearla, l'idea che Cassio avesse riflettuto tra sé e sé sugli argomenti esposti dagli amici e, solo dopo aver meditato, si fosse recato prima di tutto da Bruto.

Il brano, sia in Plutarco sia in North, conferma che Cassio aveva proposto ai congiurati un piano, prima di incontrare Bruto, e che fu costretto a coinvolgerlo. Anche Shakespeare riferisce di pressioni ricevute da Cassio fatte dagli altri congiurati affinché Bruto fosse coinvolto. Il primo è Cinna – «[...]if you could / But win the noble Brutus to our party» (I, III, vv. 140-141) – che, quasi interrotto da Cassio, riceve una risposta rassicurante anche se sbrigativa: «Be you content». Cassio evita di dire di più e preferisce impartire ordini (I, III, vv. 142-146).

Good Cinna, take this paper,
And look you lay it in the praetor's chair,

Where Brutus may but find it; and throw this
In at his window; set this up with wax
Upon old Brutus' statue.

«Take this paper», nuovamente i biglietti, quelli che per North fecero vedere a Cassio surriscaldarsi l'ambizione in Bruto, gli stessi che nel soliloquio Cassio confessa di voler scrivere di proprio pugno, anche se con grafie tra loro diverse, e volerli far recapitare a Bruto. Cassio li usa, quindi, quei *billes* per *surriscaldare* l'ambizione di Bruto, ma solo dopo averla sondata. Solo allora i biglietti avrebbero potuto ottenere l'effetto desiderato: l'adesione di Bruto al complotto.

Parole più incisive sulla complicità di Bruto, infatti, Cassio le reciterà quando poco dopo aver parlato con Cinna, sempre nella stessa scena, rimane solo con Casca: «Come Casca, you and I will yet ere day / See Brutus at his house. Three parts of him / Is ours already, and the man entire / Upon the next encounter yields him ours» (I, III, vv. 153-156). Cassio riferisce a Casca quello che non ha detto a Cinna rivelando che nel prossimo incontro – quindi dopo aver recapitato i *biglietti* – Bruto sarà *completamente* dei loro.

Ancor prima che avesse parlato Cassio, è Casca che pareggia, seppure in sintesi, i conti con la fonte plutarchea: è lui che riporta i motivi esposti dai congiurati affinché sia necessario il coinvolgimento di Bruto, quelli che in Plutarco precedono l'incontro tra Bruto e Cassio. Queste le parole di Casca (I, III, vv. 157-160):

O, he sits high in all the Peoples hearts:
And that which would appear Offence in us,
His Countenance, like richest Alchymie,
Will change to Vertue, and to Worthinesse

Casca parla di virtù, di valore e dell'alta considerazione che gode Bruto: sono questi gli ingredienti necessari per trasformare il complotto in un gesto nobile. Nulla di diverso, dunque, dal-

la fonte plutarchea. In sequenza alle battute di Casca, però, si ascolta Cassio che, allontanandosi dalla fonte sia di Plutarco sia di North, declama: «Him, and his worth, and our great need of him / You have right well conceited [...]» (I, III, vv. 161-162).

«Our great need of him», dunque Cassio è molto soddisfatto che l'arguto Casca abbia compreso quanto sia *necessario* coinvolgere il *noble* Bruto. Sia Plutarco, sia North avevano descritto un Cassio sollecitato dagli altri. Invece Shakespeare indica in Cassio il regista di quella trama e a lui attribuisce persino il merito d'aver convinto gli altri congiurati della necessità di coinvolgere Bruto.

Tutto questo accade a conclusione della scena III dell'atto I e quindi dopo il primo incontro tra Cassio e Bruto, dopo il soliloquio di Cassio e anche dopo la notte di segni premonitori e l'invio dei *billes*. Allora quel riflettere tra sé e sé di Cassio dopo le richieste dei suoi amici per il coinvolgimento di Bruto non è stato omissso da Shakespeare, anzi diventa cruciale per la costruzione del *play*.

Il riflettere tra sé e sé di Cassio, il Bardo lo inserisce infatti dopo il dialogo con Bruto e prima che il pubblico assista alle richieste degli altri congiurati. Shakespeare non omette, appunto, e trasforma il passo di North: da pausa utile a valutare l'opportunità di coinvolgere o meno Bruto, a spazio di definizione dell'azione teatrale. Salutato Bruto e rimasto solo, illustra al pubblico il suo *play within the play* (I, II, vv. 307-321)

Well Brutus, thou art noble: yet I see
Thy honorable mettle may be wrought
From that it is disposed: therefore it is meet,
That Noble minds keep ever with their likes;
For who so firm, that cannot be seduced?
Caesar doth bear me hard, but he loves Brutus.
If I were Brutus now, and he were Cassius,
He should not humour me. I will this night,
In several hands in at his windows throw,

As if they came from several citizens,
 Writings all tending to the great opinion
 That Rome holds of his name wherein obscurely
 Caesar's ambition shall be glanced at.
 And after this, let Caesar seat him sure,
 For we will shake him, or worse days endure.

Mostra la possibilità di poter plasmare l'*honorable mettle* di Bruto dando, così, una spallata al marmoreo *character* del Bruto scolpito da Plutarco (*Vita di Bruto*, pp. 413-415). A Shakespeare interessa sondare l'animo umano e questo aveva voluto saggiare anche Cassio incontrando il silenzioso e appartato Bruto. Solo così avrebbe potuto scoprire quale fosse la natura dell'uomo e condurre Bruto sull'*altra via*. A Shakespeare interessa l'uomo e non il personaggio storico Bruto.

L'indagine di Cassio è affidata alla capacità evocativa della parola teatrale, che proietta sul palcoscenico contraddizioni, passioni, dubbi, paure, debolezze e ovviamente anche ambizioni.

La lunga sequenza dell'incontro tra Cassio e Bruto lo mostra bene. Mentre il corteo di Cesare esce dal palcoscenico per assistere ai giochi dei Lupercali, Cassio domanda a Bruto se si recherà anche lui ad assistere alla corsa. Al secco diniego, Cassio insiste e la risposta di Bruto è rivelatrice (I, II, vv. 28-31):

I am not a gamesome. I do lack some part
 Of that quick spirit that is in Antony.
 Let me not hinder, Cassius, your desires;
 I'll leave you.

La risposta è costruita sulla negazione. Bruto dice quello che non è, quello che gli manca, quello che non vuole. L'affermare per negative di Bruto offre il destro a Cassio per proseguire l'indagine: lamenta, così, d'aver notato come da qualche tempo nello sguardo di Bruto non ci siano la gentilezza e l'affetto usuali, e che al contrario ora ci siano freddezza e scontro. Cassio segue le tracce lasciate da Bruto: ribadisce così la differenza tra

il Bruto di prima e quello di ora, cioè quello che Bruto era e aveva un tempo, e quello che adesso non è e non ha. Operazione ingegnosa, che conduce Bruto a una intima confessione (I, II, vv. 38-47):

Be not deceived: If I have veiled my look,
 I turn the trouble of my countenance
 Merely upon myself. Vexed I am
 Of late, with passions of some difference,
 Conceptions only proper to myself,
 Which give some soil, perhaps, to my behaviours.
 But let not therefore my good friends be grieved
 (Among which number, Cassius, be you one)
 Nor construe any further my neglect,
 Then that poor Brutus, with himself at war,
 Forgets the shows of Love to other men.

Sì, Cassio aveva proprio ragione, afferma Bruto: «passions of some difference / Conceptions only proper to myself». Nei due versi conclusivi, in terza persona, però, la confessione annuncia la natura scissa degli eroi tragici shakespeariani: «that poor Brutus with himself at war».

Cassio coglie il varco per incunarsi in Bruto. Così fa leva a più riprese proprio su quella confessione in cui Bruto rivela di essere posseduto da «passions of some difference», cioè di essere sospeso in uno spazio di mezzo: nobile difensore dei valori del passato e l'amico, l'erede direi, di Cesare. Ingratitudine e ambizione, dunque.

Descrivendo i perseveranti auspici di autorevoli Romani affinché Bruto possa aprire gli occhi su «this age's yoke», Cassio può dare un senso e quindi una direzione a quel sentirsi ed essere di Bruto «with himself at war» (I, II, vv. 48-62):

CASSIUS. Then, Brutus, I have much mistook your passion,
 By means whereof this breast of mine hath buried
 Thoughts of great value, worthy cogitations.
 Tell me, good Brutus, can you see your face?

BRUTUS. No, Cassius, for the eye sees not itself
But by reflection, by some other things.

CASSIUS. 'Tis just,
And it is very much lamented, Brutus,
That you have no such mirrors as will turn
Your hidden worthiness into your eye
That you might see your shadow. I have heard
Where many of the best respect in Rome
(Except immortal Caesar) speaking of Brutus
And groaning underneath this age's yoke,
Have wish'd that noble Brutus had his eyes.

Certo Bruto dubita, pochi versi dopo – «Into what dangers would you lead me, Cassius, / That you would have me seek into myself/ For that which is not in me?» –, ma non si sottrae all'indagine (I, II, vv. 66-70):

Therefore, good Brutus, be prepared to hear
And since you know you cannot see yourself
So well as by reflection; I your glass,
Will modestly discover to yourself
That of yourself which you yet know not of.

Avendo Bruto ammesso di essere ignoto a se stesso, Cassio si propone d'essere lo specchio che permetta a Bruto di vedere la propria immagine. Lo specchio attrae, cattura e rimanda al teatro dove la capacità evocativa della parola trionfa: Cassio chiede a Bruto, infatti, di *ascoltare* per *vedere*. Appunto Cassio può aggirare sospetti e timori di Bruto con una illusione garantita solo da una messa in scena.

Bruto vedrà non la realtà, ma quelle ombre che Cassio, lo specchio e il regista, deciderà di riflettere e portare sulla scena. Bruto non può sottrarsi: lui conosce, condivide e riconosce alla parola il potere e il compito di indagare e svelare la realtà.

Così sorprende che le immagini e la stessa costruzione del ragionamento di Cassio possano giocare su tempi verbali distinti – passato e presente – e che le maglie dell'intreccio proposto possano catturare Bruto. Il lungo dialogo tra Cassio e Bruto,

pur presente nella fonte, è ascrivibile nelle soluzioni formali, dunque, solo a Shakespeare.

In quel fiume di parole è la cautela di Cassio a emergere. Procede per passaggi misurati ed è sempre vigile agli spunti offerti dal suo interlocutore. Cassio itera le parole di Bruto svelando, appunto, il loro significato allo stesso Bruto. Il suo metodo è deduttivo e induttivo. Vediamola, appunto, la scena.

L'intenso dialogo è interrotto da grida indistinte che raggiungono il palcoscenico e favoriscono la suddivisione della scena in segmenti. Grida e applausi lontani, si è detto, che Casca illustrerà in un intermezzo incluso sempre nella stessa scena II. Al primo clamore, interrompendo Cassio, Bruto afferma: «[...] I do fear the people choose Caesar for their King». Un *timore* che l'arguto Cassio prende alla lettera: «do you fear it?/ Then must I think you would not have it so» (I, II, vv. 78-81).

Il Cassio di Shakespeare fa un giro molto più ampio della fonte plutarca. Lui, che vuole giungere a parlare del tiranno e non della tirannia, attende che sia Bruto a nominare le cose per poter trovare il modo di *accenderlo d'odio e trascinarlo così per altra via* (I, II, vv. 82-89):

I would not Cassius, yet I love him well
But wherefore do you hold me here so long?
What is it, that you would impart to me?
If it be ought toward the general good,
Set honour in one eye, and death I'th'other,
And I will look on both indifferently.
For let the gods so speed me as I love
The name of honour more than I fear death.

È Bruto che parlando della tirannia giunge al tiranno, cioè Cesare; che iteratamente parla di «honor e death»; che fa riferimento a «the general good», offrendo una un'irrinunciabile imbeccata a Cassio (I, II, vv. 91-97):

I know that virtue to be in you, Brutus,
As well as I do know your outward favour.

Well, honour is the subject of my story.
 I cannot tell what you and other men
 Think of this life, but, for my single self
 I had as lief not be as live to be
 In awe of such a thing as I myself.
 I was born free as Caesar, so were you.

«Honour is the subject of my story», recita Cassio prendendo spunto proprio dall'allarmato Bruto, e così la prima parte verte su episodi della vita di Cesare: momenti emblematici che mirano a umanizzare il *dictator*, e a rendere il possibile monarca non un dio, ma soltanto un uomo, appunto, come Bruto e come lo stesso Cassio; immagini che evocano e riflettono sul palcoscenico un mondo e un ordine delle origini in cui Cassio intuisce possa riconoscersi Bruto. Nel ricordare quando salvò Cesare che stava affogando nel Tevere, Cassio si identifica con Enea – «our great ancestor» –, appunto le origini di Roma (I, II, vv. 112-115):

I, as Aeneas our great ancestor
 Did from the flames of Troy upon his shoulder
 The old Anchises bear, so from the waves of Tiber
 Did I the tired Caesar [...].

Nominare il passato estende l'efficacia: separa la sfera pubblica da quella privata, quindi funzione e individuo, la natura immortale degli dei e la precarietà degli uomini e per questa via Cassio mostra quanto sia necessario, ben oltre le ambizioni dell'umanizzato e fragile Cesare, garantire continuità ai valori delle origini, cioè a Roma.

Cassio evita di porre domande o questioni, preferendo imporre una narrazione che dia fluidità a quello scorrere d'immagini dove sono rappresentati coesi e contigui il glorioso passato e il presente. Il titolo del suo racconto è, ovviamente, l'*onore*: di quello aveva parlato Bruto e Cassio è certo che dell'onore avrebbe voluto ascoltare.

La chiusura si allinea con il timore di Bruto di vedere incoronato Cesare. Cassio utilizza un registro, anche grammaticale,

che rende quel timore concreto e prossimo, anche se lo presenta in forma di possibilità (I, II, vv.129-132):

[...] it doth amaze me
 A man of such a feeble temper should
 So get the start of the majestic world
 And bear the palm alone.

«The start of the majestic world», quindi un mondo separato e nuovo da quello delle origini, evoca Cassio, ma la questione è perché da solo Cesare debba fondarlo. Poi con grande maestria Cassio si cheta.

Shakespeare interrompe la sequenza. Non è un caso, anzi è una mossa di grande effetto. Un'altra sosta, per altre ovazioni fuori scena che allarmano ulteriormente Bruto, e Cassio riprende, ma muta registro e impone un mutamento di direzione con una serie di interrogativi lasciati volutamente senza risposta che riecheggiano nella domanda – «What should be in that Caesar?» – che si impone nel suo rimanere sospesa.

Cassio affonda il colpo: «Men at some time are masters of their fates. / The fault, dear Brutus, is not in our stars, but in ourselves, that we are underlings» (I, III, vv. 138-140). È il ritratto dell'uomo rinascimentale: Cassio appunto, il difensore delle origini, dipinge il ritratto di un nuovo eroe. L'invito è rivolto a Bruto, ma traspare chiaramente che Cassio s'identifica in quel ritratto. L'*onore* rinveniente dal codice medievale scivola sullo sfondo e avanza l'ambizione a voler essere anche lui, Cassio, «the start of the majestic world». Una gemma gli ultimi versi della lunga tirata di Cassio (I, II, vv. 157-160):

O, you and I have heard our fathers say
 There was a Brutus once that would have brooked
 Th'eternal devil to keep his state in Rome
 As easily as a king.

Plutarco nella *Vita di Cesare* l'aveva detto – e, a suo modo, l'aveva confermato North – che Cassio si era accorto che l'am-

bizione di Bruto andava a poco a poco surriscaldandosi e più di prima lo incitava, ma per saperne di più di quel dialogo si deve consultare la *Vita di Bruto*. Allora si apprende che Cassio, recatosi da Bruto, «chiese espressamente se alle calende greche di marzo avrebbe partecipato alla senatoriale durante la quale i cesariani – correva voce – intendevano porre al senato la questione della monarchia» (10,3). Alla risposta negativa di Bruto, Cassio domandò «come si sarebbe comportato quando fossero stati interpellati e Bruto affermò che allora gli sarebbe stato doveroso, anziché tacere, esprimere la propria idea a difesa della libertà e, ove fosse necessario, per essa affrontare la morte» (10,4). Le tesi e gli argomenti di Bruto, continua Plutarco, dettero vigore a Cassio che

sollevato, gli chiese ancora: ‘Quale romano potrà rassegnarsi all’idea di vederti morire così? Ignori chi tu sia? Oppure credi che solo i tessitori e gli osti lascino i loro messaggi scritti sulla tua tribuna di pretore e non piuttosto i primi e migliori dei cittadini? Agli altri pretori si chiedono elargizioni, spettacoli e lotte di gladiatori, da te si pretende che, per assolvere un debito ereditario, abbatta la tirannide’ (10, 5).

Plutarco sintetizza il dialogo e anche in questo caso la traduzione di North del brano plutarcoo dovette favorire alcune soluzioni adottate da Shakespeare: «What, knowest thou not that thou art Brutus?», i *billes*, e ancora i *cobblers*, quelli che schermaglia con Flavio e Marvullo nei primi versi di *Julius Caesar* sono tutti materiali che il bardo usa. Quello che però Shakespeare omette non è indifferente. Cassio nella versione di North dice chiaramente che i migliori Romani chiedono a Bruto *take* «away of the tyranny». Invece il Cassio di Shakespeare non nomina direttamente il termine *tyranny* e tantomeno *tyran*. E anche questa volta non si può parlare di omissione.

Svolgendo il suo ragionamento, infatti, Cassio lavora di cesello sulla confessione di «that poor Brutus with himself at war». Quel lento procedere ha lo scopo di condurre Bruto a porsi la

domanda che certo allude alla tirannia, ma che scopre, tuttavia, la stessa ambizione al potere propria di Cassio. La questione posta da Cassio parte dal perché Cesare, e giunge al perché solo lui. Il Cassio di Shakespeare rivela, così, di essere disinteressato alla forma del governo, appunto *tyranny* non lo preoccupa. Lui non vuole che solo Cesare sia «the start of the majestic world». L’invidioso e ambizioso Cassio odiava il tiranno, cioè Cesare, e non la tirannia. Non è forse un caso che sia il primo a nominare *Caesar’s ambitious*. Cassio può riconoscere l’ambizione al potere di Cesare essendo posseduto dalla stessa ambizione di essere lui «the start of the majestic world».

Cassio, che sollecita Bruto a farsi paladino dei valori del passato – dove, appunto, onore, virtù, onestà, rigore e determinazione erano codici unanimemente riconosciuti e riconoscibili –, svelando la propria ambizione al potere, svuota di significato quell’appellarsi ai valori degli antenati. Lo specchio riflette sulla scena *shadows* di un tempo che lo stesso Cassio percepisce ormai concluso.

La tragedia dell’*ingratitude*, dove l’ambizione ha il ruolo di protagonista, anzi le diverse ambizioni, quella di Cesare, di Bruto, di Cassio e anche del vincitore Antonio, è recitata da *characters* che, accecati dall’ambizione, commettono un errore di prospettiva che li iscrive in un comune destino tragico.

Cassio chiama onore, ma lui «moved Brutus to great cruelty», perché lui stesso è diretto dall’ambizione; la stessa ambizione che Plutarco, nella *Vita di Bruto*, poco dopo la morte di Cassio, dice esserci in Ottaviano e Antonio che «combattevano per impadronirsi dell’impero e governarlo da tiranni» (46, 3). Un brano che North tradusse «the only mark they shot at in all this war they made was but to overcome, and reign», cioè la stessa ambizione al regno che l’allarmato Bruto temeva da Cesare: «I do fear the people / Choose Caesar for their king». Si torna al punto di partenza: *Julius Caesar* è uno spazio chiuso, appunto un *interim*.

Comprendiamo così perché Cassio, congedandosi da Bruto a chiusura del loro incontro, possa affermare «think of the

world»: è un'immagine emblematica se, giunti nell'atto secondo, ascoltiamo Bruto proferire «it must be by his death», e così comprendere che la questione posta da Cassio abbia già trovato una risposta in Bruto. Non è necessario un secondo incontro. «Il dado è tratto», in modo irriverente avrebbe potuto dire Bruto. Dopotutto, l'intervallo tra il prima e dopo era l'unico spazio concessogli per poter recitare la propria parte in *Julius Caesar*.

Bruto imbocca l'*altra via*, avendo dovuto scoprire quanto possa essere celata, anche a se stessi, l'ambizione al potere. Nel suo soliloquio è il ritratto del tiranno ad essere predominante, anche Bruto, corrotto dallo specchio Cassio, così trascura la tirannia (II, I, vv. 18-27):

Th' abuse of greatness, is, when it disjoins
Remorse from power; and to speak truth of Caesar,
I have not known, when his affections swayed
More than his reason. But 'tis a common proof,
That lowliness is young ambition's ladder
Whereto the climber upward turns his face;
But when he once attains the upmost round,
He then unto the ladder turns his back,
Looks in the clouds, scorning the base degrees
By which he did ascend. So Caesar may.

«Remorse» e «power», passione e ragione: lui riconosce in Cesare la stessa scissione che ha scoperto in «that poor Brutus with himself at war». La regia di Cassio prevedeva l'invio dei messaggi, Bruto li riceve e poi li legge (II, I, vv. 56-58):

[...] O Rome, I make thee promise,
If the redress will follow, thou receivest
Thy full petition at the hand of Brutus.

I biglietti trasformano la decisione in promessa. Ed è allora che entra Lucio per riferirgli che si è alle idi di marzo. Bussano alla porta e Lucio va ad aprire. Rimasto nuovamente solo, Bruto illumina la platea con battute splendide (II, I, vv. 61-69).

Since Cassius first did whet me against Caesar
I have not slept.
Between the acting of a dreadful thing
And the first motion, all the interim is
Like a phantasma or a hideous dream:
The genius and the mortal instruments
Are then in council, and the state of man,
Like to a little kingdom, suffers then
The nature of an insurrection.

C'è tutto in quelle parole: perché c'è l'essenza del dissidio che ha caratterizzato Bruto e che lui si illude di aver risolto con la promessa fatta a Roma. Anche il *play* immaginato da Bruto, però, si rivela viziato da un errore prospettico. Bruto aderisce al complotto pensando che sia sufficiente eliminare il tiranno – citando North, «take away the tyranny» – insomma che il pericolo sia Cesare. Lo pensa credendo possibile fermare il procedere della Storia e a farglielo credere è stato il regista Cassio che aveva evocato le origini ricordando Enea che salvò il vecchio padre Anchise dall'incendio di Troia. La storia del *great ancestor*, però, poteva essere letta diversamente: l'odore acre di Troia in fiamme Enea l'avrebbe portato con sé per sempre e anche quando fondò una nuova città lo fece con una profonda malinconia per quello che aveva perso. Cassio cade in fallo, perché non conosce la malinconia.

L'errore di Bruto è simile, non uguale. Lui sa cosa sia la malinconia. Lo illustra nella scena III dell'atto V: allora, osservando il corpo senza vita di Cassio, uccisosi dopo aver ascoltato proprio l'errata interpretazione di una scena narrata da Pindaro, Bruto saluta in lui l'ultimo dei Romani seppellendo anche il passato (V, III, vv. 98-103):

Are yet two Romans living such as these?
The last of all the Romans, fare thee well
It is impossible that ever Rome
Should breed thy fellow. Friends, I owe more tears
To this dead man than you shall see me pay.
I shall find time, Cassius, I shall find time.

Non avrà altro tempo Bruto, che nella scena successiva riappare, ormai sconfitto, bisbigliando la sua richiesta prima al fedele Clitus, poi all'amico Dardanio, e ricevendo solo dinieghi; rivolgendosi in ultimo a Volumnius confida di aver incontrato due volte lo spettro di Cesare, prima di confessare: «I know my hour is come».

La mia ora è arrivata, recita, avendo compreso che il tempo a lui concesso era solo quello dell'*interim*. Lui che aveva pensato possibile intervenire sul corso della Storia, che aveva immaginato di ricomporre l'infranto, che aveva voluto saldare la cesura tra passato, presente e futuro, che aveva creduto eliminando Cesare di aver *take away tyranny*, si arrende scoprendo che quella separazione tra un prima e un dopo era avvenuta prima, era sin dall'inizio già alla sue spalle. Aver ucciso Cesare era stato, dunque, solo un inutile assassinio. Lo comprese e si arrese. L'unico futuro possibile per lui è quello concesso dal racconto della sua vita (V, v, vv. 36-42):

I shall have glory by this losing day
More than Octavius and Mark Antony
By this vile conquest shall attain unto.
So, fare you well at once, for Brutus' tongue
Hath almost ended his life's history.
Night hangs upon mine eyes, my bones would rest
That have but labored to attain this hour.

Nel teatro di Shakespeare non c'è giudizio storico. Al drammaturgo interessano equivoci e rivelazioni, doveri e passioni, contraddizioni ed errori dell'uomo o, usando le parole del romantico *sui generis*, William Hazlitt, «the mixed motives of human nature».

Bruto o Cassio, e anche Cesare o per altri versi Antonio, danno voce all'esigenza del drammaturgo di trovare una propria nozione di tragico. Anche per questo *Julius Caesar*, ovvero il *play* dell'ambizione e del potere, può apparire come un laboratorio, una prova generale, che permise a Shakespeare di far

brillare gli occhi agli spettatori e al contempo di dare una prima significativa e impegnativa risposta a questioni poste già da Marlowe. *The Tragic History of Doctor Faustus*, composto un decennio prima, aveva ben annunciato l'esigenza di definire una idea di tragico per il nuovo eroe rinascimentale (*Prologue*, vv. 5-28):

Not marching now in fields of Thrasymene,
Where Mars did mate the Carthaginians;
Nor sporting in the dalliance of love,
In courts of kings where state is overturn'd;
Nor in the pomp of proud audacious deeds,
Intends our Muse to vaunt her heavenly verse:
Only this, gentlemen,—we must perform
The form of Faustus' fortunes, good or bad:
To patient judgments we appeal our plaud,
And speak for Faustus in his infancy.
[...]
And this the man that in his study sits.

E in *Julius Caesar* questi sono gli uomini: Cesare, Bruto, Cassio, persino il vincitore Antonio ambiscono ad essere i modelli per l'eroe tragico.

Julius Caesar può risultare, nell'ordine, bello e interessante, complesso e problematico, denso e profondo, storico e politico, dinamico e esemplare, disperato e malinconico, feroce e delicato: tutto questo e molto di più, perché in quei cinque atti si riconosce l'ambiziosa ricerca del drammaturgo, che evita di far pendere la bilancia verso alcuno dei contendenti perché vinti e vincitori sono solo attori del grande Globe; interpreti che fa essere uomini e, come sosteneva l'irrinunciabile e sarcastico Samuel Johnson, trasforma *commonly a species*.

Scorrendo la bibliografia critica si percepisce che proprio l'ampiezza del disegno drammaturgico del *Julius Caesar* abbia potuto, così, favorire negli anni letture filologiche, politiche, storiche, metateatrali. Ed è altrettanto evidente che le interpretazioni offerte, mutate e mutevoli nelle differenti stagioni culturali e politiche, abbiano potuto rivolgere lo sguardo a *Julius Caesar*

molto spesso ad *usum delphini*, come dimostra la celebre messa in scena del 1937 di Orson Welles, o anche distoglierlo in quei decenni di imbarazzante assenza dalle scene del *play*. Tutto vero o possibile, molto ben documentato, ma tutto concesso proprio da quell'eccesso di materiali presenti nel testo shakespeariano.

Julius Caesar, appunto, è tragedia imperfetta perché perfezionabile, come dimostreranno le tragedie successive. In quel *play* c'è molto, anche troppo, e quel tutto sarebbe tornato, dosato con precisione, nelle grandi tragedie *Hamlet*, *Othello*, *King Lear*, *Macbeth*. Eroi rinascimentali che avrebbero dovuto riconoscere di aver contratto un debito con *Julius Caesar*.

Si comprende allora perché in assoluta autonomia dalla fonte, promuovendo tutti i componenti della compagnia a protagonisti, dopo che «speak hands for me e then fall Caesar», il nobile Bruto con le mani sporche di sangue reciti «Ambition's debt is paid» e lo pronunci nella stessa scena dove Cassio profetizza «[...] How many ages hence / Shall this our lofty scene be acted over, / In states unborn, and accents yet unknown?» (III,i, vv. 111-113) e dove Bruto intuisce e svela quale sia l'essenza stessa del tragico – «How many times shall Caesar bleed in sport, / That now on Pompey's basis lye along, / No worthier then the dust?» (II, i, vv. 114-116) –, quasi che Shakespeare non avesse voluto attribuire l'ambizione ad alcuno dei personaggi, ma farle recitare il ruolo della protagonista e così tradire la matrice di *morality plays* del suo teatro.

L'interim, ovvero la tragedia dell'*ingratitude*, dopotutto affida il ruolo di protagonista all'ambizione o alle ambizioni, ed è anche tragedia ambiziosa *Julius Caesar* avendo, appunto, il merito dell'imperfezione.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Le citazioni del *Julius Caesar* di William Shakespeare e delle *Plutarch's Lives of the Noble Grecians and Romanes* sono tratte dall'edizione: W. SHAKESPEARE, *Julius Caesar*, edited by David Daniell, Thomas Nelson, London 1998.

Le citazioni della *Vita di Cesare* di Plutarco sono tratte da: PLUTARCO, *Vite parallele. Alessandro e Cesare*, Rizzoli, Milano 1987.

Le citazioni della *Vita di Bruto* di Plutarco sono tratte da: ID., *Vite parallele. Volume terzo*, UTET, Torino 2010.

La citazione del *Doctor Faustus* di Christopher Marlowe è tratta da: C. MARLOWE, *The Complete Works of Christopher Marlowe*, Clarendon, Oxford, 1990.

La citazione dell'aforisma 98 della *Gaia scienza* di F. Nietzsche è tratta dall'edizione Rizzoli, Milano 2000.