

VANNA GENTILI



*A Francesca e Rosalinda*

LA ROMA ANTICA  
DEGLI ELISABETTIANI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI  
Dipartimento di Lingue e Tradizioni  
Culturali, Europee.  
INV. Nr. 532/9002841

UNIVERSITÀ DI BARI  
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA  
IST. LINGUE E LETTERE STRANIERE  
INV. N. 9001676

IL MULINO

concentra la propria attenzione su altri tratti distintivi di quella poesia. Il capitolo, come tutto il presente volume, non si iscrive nell'ambito di studi degli influssi di autori latini nella prassi e nella teoresi letteraria degli scrittori elisabettiani, o nei loro atteggiamenti etico-filosofici; ch  altrimenti le ascendenze pi  incisive e diffuse sarebbero state da individuare in Ovidio e Orazio, in Cicerone e Seneca. Virgilio   visto qui essenzialmente come *auctoritas* convocata a schermare e insieme a valorizzare la «seriousness» di un proposito storico-morale che avrebbe dovuto sottendere come tessuto connettivo la ramificata articolazione del narrato favoloso. *Auctoritas*, e anche modello da emulare nel percorso letterario dell'autore, secondo quella scalata per tappe dal pastorale all'epico di cui i biografi e i commentatori di Virgilio avevano disegnato e trasmesso una ideale pianta topografica.

Le ricerche che sono alla base dei tre capitoli di questo volume apparvero in prima stesura nei volumi II e III della serie *Le forme del teatro* (Roma, 1981 e 1984), e nella voce «Spenser, Edmund» dell'*Enciclopedia Virgiliana* (vol. IV, Roma, 1988). Ringrazio Giorgio Melchiori, curatore delle *Forme del teatro*, e l'Istituto della Enciclopedia Italiana per avermi consentito di presentare qui la rielaborazione di scritti da loro pubblicati quando gi  erano intesi come singoli interventi su un medesimo filone tematico.

Le citazioni, in inglese e in altre lingue, non sono uniformemente modernizzate nella grafia, bens  riprodotte secondo le singole edizioni cui si fa riferimento.

## CAPITOLO PRIMO

### LA ROMANIT  RITUALIZZATA DEL «JULIUS CAESAR»: INTERSEZIONI TRA FONTI E IMMAGINARIO EPOCALE

#### 1. Dalle «*histories*» sui re inglesi al primo dramma romano di Shakespeare

Sono lontani i tempi in cui, sulla scia di A.C. Bradley (*Shakespearean Tragedy*   del 1904), i drammi romani erano discriminati rispetto alle «*great tragedies*», quasi relegati in un sottogenere non meritevole del titolo stesso di tragedia. Vigeva allora l'equazione grandezza artistica = originalit , libert  d'invenzione davanti al materiale delle fonti; e l'idea era che il drammaturgo elisabettiano-giacomiano (Shakespeare incluso) fosse pi  condizionato dai «fatti veri della storia» che non dagli eventi fittizi di fonti costituite da romanzi, novelle, ballate, drammi anteriori<sup>1</sup>.

Nel caso specifico di *Julius Caesar*, il nostro secolo si   da allora variamente esercitato per decenni a rivendicarne la nobilit  di tragedia negata da Bradley o, pi  raramente ma pi  puntualmente, a collocarlo nell'ambito del dramma 'storico' (o politico *stricto sensu*), per ricavare differenze e analogie dal suo confronto con le *histories* in cui Shakespeare aveva drammatizzato cronache della storia inglese.

Per le citazioni da Shakespeare in questo e nel secondo capitolo si seguono le edizioni critiche dei singoli drammi nella serie New Arden Shakespeare (London, Methuen).

<sup>1</sup> Un'idea che si perpetuava dai tempi del Dr Johnson il quale trovava il *Julius Caesar* «somewhat cold and unaffecting», e concedeva a Shakespeare questa giustificazione: «his adherence to the real story, and to Roman manners, seems to have impeded the natural vigour of his genius» (Samuel Johnson, *Preface to Shakespeare e altri scritti shakespeariani*, a cura di Agostino Lombardo, Bari, 1961, p. 295).

Quali che siano stati gli intenti seguiti e le angolazioni prescelte da chi ha affrontato il canone shakespeariano come macrotesto, scavalcando distinzioni di genere e sottogenere, è toccata spesso al *Julius Caesar* la definizione di prodromo, anticipo, preludio, soglia, passaggio alle opere successive. Ad esempio, come Brutus è indicato quale 'cerniera' fra Richard II e Hamlet nell'elaborazione dell'eroe artista-intellettuale lacerato e diviso nell'antinomia fra pensiero e azione («anima ancipite», nell'epitome che Mario Praz fa di tale tendenza critica), così, in termini di evoluzione drammaturgica, il *Julius Caesar* è per Granville-Barker il *gateway* spalancato sulle opere più esperte e mature.

Questo valore di anticipo/primato conferito a un dramma, che per giunta è il primo dei tre *Roman plays*, ha goduto per tutto il nostro secolo della legittimazione cronologica conferitagli dalla pubblicazione, proprio nel 1899, del diario del viaggiatore svizzero Thomas Platter, che il 21 settembre 1599, verso le due del pomeriggio, aveva assistito, nel teatro dal tetto di paglia di là dal fiume, all'eccellente rappresentazione della «Tragedy vom ersten Keyser Julio Caesare»<sup>2</sup>. I riscontri erano numerosi: la rappresentazione era, con larga plausibilità, quella del *Julius Caesar*, allestita sulle scene del Globe appena costruito. Per Platter, come probabilmente per molti suoi contemporanei al di qua della Manica, i dodici Cesari di Suetonio erano entrati a far parte del senso comune; in ogni caso lo svizzero, e chissà quanti continentali, avevano nell'occhio i busti di quei dodici che ornavano i palazzi d'Europa. La «Tragedy» di Shakespeare non era proprio quella del «primo imperatore» romano; ma Platter la decodificò in questo modo, secondo la sua cultura<sup>3</sup>, e si godette lo spettacolo.

<sup>2</sup> Il diario, trovato a Basilea, fu pubblicato da G. Binz, *Londoner Theater und Schauspiele im Jahre 1599*, «Anglia», 22 (1899), pp. 456-64. Il passo sul *Julius Caesar* (riprodotto in varie edizioni del dramma) è a p. 458.

<sup>3</sup> Cfr. T.J.B. Spencer, *Shakespeare and the Elizabethan Romans*, «Shakespeare Survey», 10 (1957), pp. 27-38 (31). Per l'erronea nozione di Cesare primo imperatore, derivante dalla confusione con il titolo militare di *imperator*, cfr. Arturo Graf, *Roma nelle memorie e nell'immaginazione del*

Per gli specialisti, la testimonianza di Platter rappresentò un'importante acquisizione per il difficile ordinamento cronologico del canone shakespeariano. Ma non si poteva sfuggire alle suggestioni di una data così emblematica, che chiudeva un secolo, per di più verso il tramonto del regno di Elisabetta, segnato dalle inquietudini per un futuro incerto<sup>4</sup>. Una data che chiudeva anche un tratto del cammino del drammaturgo, oltre la quale egli non sarebbe più tornato sui registri teatrali sperimentati fino ad allora (se è vero com'è vero che *Henry VIII* è così diverso dalle *histories* concluse, appunto, intorno al 1599, con *Henry V*; e che commedie, tragedie e *romances* del primo e secondo decennio del Seicento sono radicalmente altre dalle commedie e tragedie anteriori al nuovo secolo).

Tante attribuzioni di primato suscitano diffidenze perché troppe volte esse tendono a diluire in una visione pregiudizialmente evolutiva dell'intero canone i tratti distintivi di una singola opera e del sottogenere drammatico cui essa appartiene.

Innegabili sono tuttavia i dati oggettivi che denotano il *Julius Caesar* come un'opera di trapasso. E personalmente, considerando il dramma nelle sue proiezioni di senso, esso mi appare come il luogo in cui il drammaturgo si lascia alle spalle una rappresentazione del potere dove fatti e misfatti, orrori e trionfi appaiono pur sempre eventi particolari, concatenazioni non disserrabili di conflitti d'interessi e di temperamenti. Nel *Julius Caesar* natura del potere, prerogative della sovranità, limiti della libertà sono tematizzati entro un'ottica più ampia, svincolati dal particolare dell'accaduto per simulare la generalità dell'accadibile, per alludere a quella complessità etica dell'agire umano che nei drammi successivi assumerà dimensioni sem-

*medio evo*, I, Torino, 1882, pp. 248-9. Una nozione ancora viva nel Cinquecento inglese: «The tradition that [Caesar] was Emperor died hard. Even the learned John Stow (who regarded Caesar as 'the most ambitious and greatest traytour that ever was to the Romane State') says that he had 'reigned Emperour about three or foure yeares'» (D.S. Brewer, *Brutus' Crime: A Footnote to Julius Caesar*, «Review of English Studies», 3, n.s., 1952, p. 53).

<sup>4</sup> Cfr. a questo proposito Agostino Lombardo, *Il Julius Caesar e la nuova realtà*, «Studi Inglesi», 2 (1975), pp. 33-65.

pre meno storico-cronachistiche e sempre più simbolico-antropologiche.

## 2. Diversa qualità delle fonti e nuova imponenza della materia

Che la natura e la qualità delle fonti usate per i *Roman plays* sia in larga misura determinante per la diversa natura e il carattere specifico di tali drammi in rapporto alle *histories* è un fatto ovvio addirittura (mai troppo ovvio, però, per essere dimenticato). Tuttavia, quando ci si riferisce ai caratteri delle fonti classiche – Plutarco soprattutto – due *idées reçues* e una presupposizione seguitano ad affacciarsi, e a pesare, sul quadro di riferimento di varie discussioni sul tema.

La prima delle *idées reçues* si appoggia su una netta distinzione in termini di valore artistico: le cronache di storia inglese offrivano un pedestre resoconto degli eventi, disposto sui binari univoci della linea cronologica, mentre la storia classica era già stata rielaborata da un grande scrittore e tradotta in narrazione artistica. Di conseguenza, Shakespeare avrebbe da una parte goduto di una maggiore libertà nell'adattamento, e dall'altra avrebbe trovato, attraverso la mediazione linguistica e stilistica di North, passi di smagliante prosa disponibili a lasciarsi incorporare così com'erano, o quasi, nei congegni del dialogo e dell'azione<sup>5</sup>.

Maggiore libertà artistica verso un materiale già artistico, dunque; e – ecco la seconda *idée reçue* – maggiore libertà

<sup>5</sup> Cfr. ad es. Kenneth Muir, *Shakespeare and the Tragic Pattern* (1958), in *The Singularity of Shakespeare and Other Essays*, Liverpool, 1977, p. 1: «Plutarch provided him with a source in which the facts of history had already undergone an artistic process of selection and arrangement». E prima di lui, con maggiore enfasi, J. Dover Wilson: «He does, indeed, seem to follow Plutarch more closely; but only because Plutarch's material was already rough-hewn to his hand, while that of the English compiler resembles nothing so much as haphazard heaps of rude boulders accumulated at the confluence of glaciers. North's prose, too, was at once more vivid and of finer quality than Holinshed's. Thus from time to time in *Julius Caesar* we come upon patches of almost direct transference [...]» (Introduzione a *Julius Caesar*, New Cambridge Shakespeare, 1949, p. xvii).

politica. Non solo perché un passato remoto nel tempo e nello spazio era meno scabroso da trattare rispetto al passato nazionale, ma proprio grazie alla qualità politica della fonte classica<sup>6</sup>. Mentre la storiografia Tudor era fortemente tendenziosa, l'atteggiamento di Plutarco era più equilibrato e distaccato (anche perché, da bravo greco, il suo interesse principale era quello di rammentare ai romani uomini e gesta della sua patria).

Dietro queste due idee, una presupposizione che si perpetua per inerzia, e per eccesso di reverenza, se giudizi acquisiti sul mondo classico non vengono periodicamente riveduti alla luce di giudizi ben più cauti, o ben più provocatori, che ci vengono dagli studiosi del mondo classico stesso. La presupposizione, cioè, di una sorta di neutrale 'verità' dei fatti della storia romana così come ci sono stati consegnati dagli storici antichi.

Le due idee acquisite che ho voluto rapidamente schematizzare, certo forzandone la semplificazione, sono perfettamente valide e plausibili di per sé. Tuttavia, mi sembra che esse abbiano indotto una sopravvalutazione dell'impatto esercitato da Plutarco sul trattamento shakespeariano della storia romana. E in tale visione, le *Vite* sono state in qualche modo idealizzate, lungo una tendenza che qua e là tradisce, mi sembra, un desiderio latente di liberarsi dall'ingombro di quelle presunte incoerenze e contraddizioni che una volta valsero al *Julius Caesar* l'inclusione tra i «problem plays», insieme a *Measure for Measure* e *Antony and Cleopatra*<sup>7</sup>. In tale visione,

<sup>6</sup> Per scegliere solo due esempi, fra loro molto distanziati nel tempo: «Plays on Roman subjects, especially on themes from the later history of the republic and the early days of the Empire, presented an interesting challenge to the dramatist of the Renaissance as, far more than national subjects, they raised the question of political liberty, of freedom against tyranny, of Brutus and Cassius against Caesar» (Herbert Grierson, *Cross Currents in English Literature of the XVII Century* [1929], Harmondsworth, 1966, p. 94). «[Shakespeare] was bound more by history than by non-historical plot, and more by familiar than by unfamiliar history. In no case, however, was the bondage severe» (Howard B. White, *Antiquity Forgot: Essays on Shakespeare, Bacon, and Rembrandt*, The Hague e Boston, 1978, p. 5 nota).

<sup>7</sup> Ernest Schanzer, *The Problem Plays of Shakespeare: a Study of Julius Caesar, Measure for Measure, Antony and Cleopatra*, London, 1963.

cioè, Plutarco può diventare (e in vari casi è diventato) il «be-all and end-all» dei pregi e delle pecche del *Julius Caesar*. Pregi, ad esempio, se il non schierarsi politicamente e ideologicamente è fra le virtù del vero poeta; o se il manipolare una fonte di per sé complessa ed elaborata aggiunge ricchezza artistica alla drammatizzazione. Pecche, se la figura di Cesare risulta indebitamente immiserita – demonizzata perfino – o se l'agire di Bruto appare incoerente rispetto alle motivazioni.

A me sembra invece che il passaggio dalla storia inglese a quella romana implichi non solo una diversità di relazione con una fonte qualitativamente così differente, ma anche uno spostamento gerarchico fra relazioni: come se la *materia*, più distante nello spazio e nel tempo, ma più vastamente presente nell'immaginario elisabettiano (attraverso elaborazioni pur contraddittorie e anche confuse), acquistasse preminenza sulla sua stessa trascrizione nelle fonti disponibili. O per lo meno fosse in pari grado responsabile di quelle modificazioni nella prospettiva 'storiografica' che il *Julius Caesar* manifesta al confronto con il trattamento drammaturgico riservato agli *exempla* degli Enrichi e dei Riccardi.

Per inscenare davanti al suo pubblico la storia inglese l'autore doveva destreggiarsi negli intrichi delle cronache e drammatizzare episodi e dettagli non necessariamente noti; di conseguenza doveva giustificare la riduzione di complicati eventi *reali* alla misura *fittizia* di una rappresentazione teatrale:

Vouchsafe to those that have not read the story  
That I may prompt them; and of such as have,  
I humbly pray them to admit th'excuse  
Of time, of numbers, and due course of things,  
Which cannot in their huge and proper life  
Be here presented.

(*Henry V*, V. Ch. 1-6)

La storia di Cesare era invece più semplice, da questo punto di vista, poiché i suoi protagonisti avevano assunto una connotazione archetipica di cui non potevano godere tutti i sovrani inglesi e i loro contendenti. Buona parte del pubblico sapeva che Cesare era stato un grande conquistatore ma anche

un vanaglorioso (Rosalind cita in inglese il 'veni, vidi, vici', qualificandolo con un aggettivo derivato da un personaggio dell'*Eunuco* di Terenzio, il millantatore Trasone, come «Caesar's thrasonical brag», *As You Like It*, V. 2. 34); sapeva che era arrivato alle soglie della tirannide e che quindi Bruto aveva avuto nobili ragioni per decidere di impegnarsi alla sua eliminazione. Ma sapeva anche che la vendetta è legge ineludibile, e che quindi gli uccisori di Cesare dovevano essere condannati alla disfatta e alla morte. Ragione e torto andavano equamente distribuiti, come dichiarato, ad esempio, nella ossessiva *comparatio antithetica* trasmessaci dall'Epilogo di un perduto *Caesar Interfectus*, che risulta rappresentato a Christ Church, Oxford, nel 1582:

Est quod utrique laudi tribuam; est quod utrique vitio vertam;  
male Caesar qui occupavit Republicam; bene, qui sine caede & sanguine  
occupavit: recte Brutus qui libertatem restituit; improbe, qui interfecto  
Caesare, restituendam censuit [...] ille se gessit optime in causa  
pessima; hic pessime in optima<sup>8</sup>.

La geometrica retorica del passo è, dopo tutto, una lustra accademica e didattica che vernicia un luogo comune molto probabilmente condiviso da lettori colti e semicolti di libri e libelli, da ex alunni di Grammar Schools, da frequentatori dei teatri e finanche da un più ampio pubblico raggiunto da omelie e prediche nelle quali Cesare e Bruto venivano talvolta citati come esempi proverbiali. Non si può naturalmente generalizzare; per farsi un'idea un po' più precisa di come gli elisabettiani vedevano la Roma antica bisogna cercare di sdipanare le molteplici tradizioni che orientavano settori d'opinione socialmente e intellettualmente diversi. Su questo tornerò più avanti.

<sup>8</sup> In *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, a cura di G. Bullough, V, *The Roman Plays*, London, 1964 (da qui in avanti indicato come Bullough, V), pp. 194-95. – Sul confronto Bruto-Cesare usato come esercizio scolastico, vedi anche Emrys Jones (*The Origins of Shakespeare*, Oxford, 1977, p. 16): «The boys would be trained to find arguments for and against Brutus' act: there was no question of coming down simple-mindedly on one side».

### 3. Modalità specifiche di metateatro

Disponiamo di buone prove circa la contiguità, o almeno la prossimità temporale di *Henry V* e *Julius Caesar*. Tale raro vantaggio offertoci dalla cronologia può essere sfruttato come occasione di confronto in termini di categorie metateatrali.

La drammatizzazione di una particolareggiata sequenza di storia nazionale richiede lo sfrondamento di molti rami, la miniaturizzazione di eventi *reali*; e quando le giustificazioni sono rese esplicite, l'autore dichiara di affidarsi non solo a una temporanea sospensione d'incredulità ma anche alla collaborazione attiva del pubblico: «And let us, ciphers to this great account, / On your imaginary forces work» (*Henry V*, Prol. 17-18). L'autore chiama a raccolta quelle «imaginary forces», ne sollecita un'attivazione «nella fucina, nel laboratorio del pensiero» che dia visibilità all'equazione tra *veri* inglesi (re, governanti, cittadini) e *leggendarie* controparti romane:

But now behold,  
In the quick forge and working-house of thought,  
How London doth pour out her citizens:  
The Mayor and all his brethren in best sort,  
Like to the senators of th'antique Rome,  
With the plebeians swarming at their heels,  
Go forth and fetch their conqu'ring Caesar in:  
(*ibid.*, V. Ch. 23-8)

In questa sorta di istruzioni per l'uso del dramma storico fornite dai Cori di *Henry V*, il pubblico è esortato a convertire una presentazione metonimica in quadro su grande scala, a ricreare mentalmente la ramificazione di tempi e spazi attorno agli eventi *accaduti*, a spezzare i contorni di un «wooden O» che, al di là del riferimento al luogo fisico del Globe, può essere assunto a metafora dell'inevitabile decurtazione della *realtà* storica ai vari livelli del testo scritto e rappresentato.

Volgendosi per la prima volta alla storia romana (altro era stato il caso di *Titus Andronicus*), Shakespeare sembra non avere necessità del tipo di avvertimento al pubblico adottato nei cori di *Henry V*. C'è quasi un rovesciamento di prospettiva. Le

storie dei Romani contengono in sé, per la visione distanziata dell'occhio elisabettiano, la rappresentabilità spettacolare dell'evento già leggendario: col *Julius Caesar* il pubblico riceve una storia ri-raccontata, o meglio il riallestimento di uno spettacolo originariamente messo in scena dai protagonisti storici, attori di sé stessi, per così dire, nel momento in cui compivano le loro gesta. Soggetti 'veri', sì, ma immediatamente teatrabili, che agiscono la politica e la storia spettacolarizzandola in figurazioni cerimoniali e rituali disponibili ad essere indefinitamente reinscenati in una varietà di forme, secondo l'imprevedibile variare nel futuro di contesti politico-culturali e di codici linguistici («in states unborn, and accents yet unknown»):

*Brutus*  
Stoop, Romans, stoop,  
And let us bathe our hands in Caesar's blood  
Up to the elbows, and besmear our swords:  
[...]

*Cassius*  
Stoop then, and wash. How many ages hence  
Shall this our lofty scene be acted over,  
In states unborn, and accents yet unknown!  
(III. 1. 105-7, 111-13)

L'invito di Bruto non poteva essere apprezzato da Pope; una celebrazione così sanguinaria dovette apparire un atto barbarico a uno come lui che lodava il *decorum* shakespeariano nella rappresentazione della Roma antica («In *Coriolanus* and *Julius Caësar*, not only the Spirit, but Manners, of the Romans are exactly drawn; and still a nicer distinction is shown, between the Manners of the Romans in the time of the former and of the latter»)<sup>9</sup>. Tant'è che nella sua edizione egli assegnò la battuta di Bruto a Casca, forse, nella sua opinione, il vero *villain* della tragedia, quello, d'altronde, di cui Plutarco dice che fu il primo a colpire Cesare, e a colpirlo alle spalle, come Shakespeare

<sup>9</sup> Alexander Pope, Prefazione alla sua edizione di Shakespeare (1725), in *Eighteenth-Century Essays on Shakespeare*, a cura di D. Nichol Smith, nuova ed., Oxford, 1963, p. 49.

farà rievocare alla fine da Antonio («damned Casca, like a cur, behind / Struck Caesar in the neck», V. 1. 43-4). In tal modo, Pope prolungava di alcuni momenti la presenza in scena di un personaggio che nel testo pronuncia l'ultima battuta prima di quella con cui Bruto invita alla cerimonia sacrificale, per non ricomparire più (l'attore, molto probabilmente, doveva poi assumere il ruolo di Octavius<sup>10</sup>). E Bruto veniva sollevato dalla responsabilità di un discorso che, scrive Pope, è quanto possa esserci di più «inconsistent with his mild and philosophical character»<sup>11</sup>.

Le preoccupazioni di Pope anacronisticamente perdurano nei tempi nostri: «Cette vision horrifique devait enthousiasmer le parterre, mais cette truculente exhortation ne laisse pas d'étonner chez ce rêveur idéaliste»<sup>12</sup>.

Molto più acutamente, alcuni studiosi moderni, che sottolineano non tanto il passo da me citato quanto il suo anticipo nelle esortazioni a Cassio («Let's be sacrificers, but not butchers, Caius», ecc., II.1.166 ss.), vedono nell'atteggiamento sacrificale di Bruto un modo per sublimare l'orrore dell'assassinio: una delle «illusions» di un personaggio che si autoinganna<sup>13</sup>, o addirittura una tattica deliberata<sup>14</sup>. Tuttavia, queste interpretazioni rimangono anch'esse invischiata nel tema della *consistency*

<sup>10</sup> Cfr. William A. Ringler, jr., *The Number of Actors in Shakespeare's Early Plays*, in *The Seventeenth-Century Stage*, a cura di G.E. Bentley, Chicago, 1968, pp. 111-34 (spec. 113-23).

<sup>11</sup> La scelta di Pope, in seguito ripresa dal fedele Warburton, fu in primo luogo contestata da Theobald (1734) in nome di un Bruto libertario: «I have made bold to restore the speech to its right Owner. Brutus esteem'd the Death of Caesar a Sacrifice to Liberty: and, as such, gloried in his heading the Enterprise» (*The Works of Shakespeare... by Mr. Theobald*, 8 voll., London, 1762, VII, p. 42).

<sup>12</sup> M. Castelain, Prefazione a W. Shakespeare, *Julius Caesar* (édition bilingue), Paris, 1952, p. 26.

<sup>13</sup> Cfr. ad esempio E. Schanzer, *The Problem Plays of Shakespeare*, cit., pp. 52-5.

<sup>14</sup> Per Brents Sterling, Bruto «having accepted republicanism as an honorable end, [...] sets out to dignify assassination, the means, by lifting it to a level of rite and ceremony» (*Or else were this a savage spectacle*, in *Unity in Shakespearean Tragedy: The Interplay of Theme and Character*, New York, 1956, p. 41).

del carattere, laddove a me sembra che il rito inscenato da Bruto, quasi uno scorcio di *play-within-the-play*, presenti una rilevanza funzionale sul piano drammaturgico che va ben al di là di eventuali esigenze di caratterizzazione di un singolo personaggio.

Per altri, il passo in questione è un richiamo dell'attenzione del pubblico sulla rappresentazione in corso; in tal modo, esso viene implicitamente assimilato agli innumerevoli riferimenti diretti od obliqui che i drammaturghi dell'epoca (non solo Shakespeare) inseriscono in quasi ogni testo per svelarne la finzione o confermarne la veridicità, oppure per portare in primo piano convenzioni e condizioni della pratica teatrale. Un'assimilazione legittima, ma entro un quadro sconfinato: se dal solo canone shakespeariano si volessero antologizzare tutti i riferimenti al teatro si rischierebbe di produrre volumi quasi altrettanto nutriti quanto quelli che risulterebbero dalla raccolta dei testi purgati di quei riferimenti. È necessario invece distinguerli secondo pertinenze, usi e funzioni. Nel nostro caso in particolare, la battuta di Cassio («How many ages hence / Shall this our lofty scene be acted over», ecc.) viene talvolta congiunta a quella successiva di Bruto («How many ages shall Caesar bleed in sport», ecc.) per omologarle entrambe alla predizione di Cleopatra<sup>15</sup>:

The quick comedians  
Extemporally will stage us, and present  
Our Alexandrian revels: Antony  
Shall be brought drunken forth, and I shall see  
Some squeaking Cleopatra boy my greatness  
I' the posture of a whore

(A. and C., V.2. 215-20)

<sup>15</sup> Così, ad esempio, in un cenno di T.J.B. Spencer che unifica i passi del *Julius Caesar* e di *Antony and Cleopatra*, vedendovi «a subtle kind of long-range irony» (*William Shakespeare: The Roman Plays*, London 1963, [Longmans... for the British Council], p. 8). Li unifica anche Kenneth Muir, in polemica contro i «Brecht-minded commentators» che «have assumed that in both cases Shakespeare was deliberately shattering the illusion and reminding his audience that they were listening to a play. This, surely, was the precise opposite of what he was doing» (*The Pursuit of Relevance* [1973], in *The Singularity of Shakespeare*, cit., p. 199).

Invece, il passo del *Julius Caesar* suona, a mio avviso, con toni nettamente diversi da quello di *Antony and Cleopatra*. Quest'ultimo può esser preso come un ammiccamento al pubblico, un richiamo della sua attenzione sul fatto che esso sta assistendo a una rappresentazione. Come tale, è ironicamente orientato sul presente, attraverso l'appiattimento della distanza temporale e l'esibito ricorso agli anacronismi («mechanic slaves / With greasy aprons», ecc., 208-12): Cleopatra vede se stessa costretta a vedersi nella scena orgiastica improvvisata da «quick comedians» secondo la pratica elisabettiana del ragazzo nelle parti femminili.

La scena del piacere ha una rappresentabilità effimera; quella del potere gode della stabilità di una simbologia secolare, e i suoi protagonisti possono proiettarsi in un futuro distante, quasi perenne: il pubblico del Globe che vede Bruto e Cassio inscenare una cerimonia sacrificale sente lo spettacolo cui assiste come una ripetizione di quella cerimonia, e può immaginarne altre, nei secoli a venire. Di lì a poco, sarà Polonio in dialogo con Amleto a incaricarsi di un rinvio intertestuale che riattira il *Julius Caesar* nell'orbita ravvicinata del teatro contemporaneo («I did enact Julius Caesar. I was killed i' th' Capitol. Brutus killed me», III.2.102), specialmente se, come ricorda Harold Jenkins nella sua recente edizione, si può legittimamente supporre che Cesare e Polonio fossero interpretati dal medesimo attore, e che lo stesso accadesse per Bruto e Amleto.

La qualità simbolica del passo del *Julius Caesar* è inoltre avvalorata dal legame tra l'evento e la sua anticipazione onirica trasmessa a Decio [Decimo] Bruto dallo stesso Cesare come vero motivo della propria intenzione (successivamente rinnegata) di non recarsi al Senato la mattina delle Idi di marzo:

But for your private satisfaction,  
Because I love you, I will let you know:  
Calphurnia here, my wife, stays me at home.  
She dreamt to-night she saw my statue,  
Which like a fountain with an hundred spouts  
Did run pure blood; and many lusty Romans  
Came smiling and did bathe their hands in it.

And these does she apply for warnings and portents  
And evils imminent;

(II.2. 73-81)

Un sogno di cui Decio Bruto, inviato dai congiurati per convincere Cesare ad andare in Senato, fornisce un'interpretazione interessatamente contraria, ma di uguale valore simbolico, che persuade Cesare:

This dream is all amiss interpreted;  
It was a vision fair and fortunate:  
Your statue spouting blood in many pipes,  
In which so many smiling Romans bath'd,  
Signifies that from you great Rome shall suck  
Reviving blood, and that great men shall press  
For tinctures, stains, relics, and cognizance.

(83-89)

#### 4. *Al di qua di Plutarco: la statua che sanguina e il suo preannuncio onirico*

È superfluo ricordare che sia la scena sacrificale sia la sua anticipazione in codice onirico sono un'invenzione shakespeariana? Per il sogno, Plutarco (*Cesare*, 63) riferisce che Cesare udì Calpurnia gemere e lamentarsi nel sonno «For she dreamed that Caesar was slaine, and that she had him in her armes»<sup>16</sup>, e subito dopo aggiunge che altri storici negano quella visione di Calpurnia, per citare infine la versione di Livio (Calpurnia sognò che veniva abbattuto un pinnacolo fatto porre dal Senato

<sup>16</sup> In Bullough, V, p. 83. Le mie citazioni dalla versione di North sono tratte dalla raccolta di Bullough, salvo per quanto ivi non riprodotto. Per una più agevole reperibilità dei luoghi richiamati indico direttamente nel testo, fra parentesi, il titolo breve, in italiano, della *Vita*, seguito dal numero o dai numeri dei paragrafi quali si trovano uniformemente in tutte le edizioni critiche dell'originale e nelle traduzioni moderne. (Per l'originale greco con traduzione inglese a fronte, seguo l'edizione Loeb, *Plutarch's Lives*, 11 voll., London and Cambridge [Mass.], rist. 1959; testo greco e traduzione a cura di Bernadotte Perrin. Per la versione italiana: Plutarco, *Vite parallele*, 3 voll., a cura di C. Carena, Milano, 1974.)

come ornamento sul tetto della casa di Cesare). Quanto alla scena del sangue, Plutarco (*Bruto*, 17) dice, nelle parole di North, che i congiurati erano «every man of them bloodied» perché «thronging one upon another, so many swords and daggers lighting upon one body, one of them hurt another, and among them Brutus caught a blow on his hand»<sup>17</sup>. Una versione irrapresentabile, con almeno una dozzina di attori in scena in quel momento?<sup>18</sup> Direi proprio di no. Se doveva esserci sangue in evidenza (come ad esempio nel primo atto di *Coriolanus*, I.4.61, 5.14-18, 6.21-2, 8.9, 9.47, 67, 91), la spiegazione di Plutarco costituiva una didascalia perfettamente praticabile<sup>19</sup>.

Non si tratta quindi di un cambiamento per motivi 'tecnici'<sup>20</sup>: la sostituzione d'una scena naturalistica, di spade e pugnali che s'incrociano e si scontrano, con una cerimonia

<sup>17</sup> Bullough, V, p. 102.

<sup>18</sup> Antonio e Trebonio escono prima dell'uccisione. Se è esatto il calcolo di W.A. Ringer (*The Number of Actors in Shakespeare's Early Plays*, cit., pp. 121-2), condotto in base alle possibilità del *doubling*, l'intero cast sarebbe stato di 16 persone, corrispondenti a quella «quindicina» riferita dallo svizzero Platter nel suo diario (vedi sopra, p. 22 e nota 2). Quindi l'assalto dei congiurati poteva essere rappresentato con 14 persone in scena. (Ma cfr. Giorgio Melchiori, Introduzione a *Giulio Cesare*, in *Shakespeare, I drammi classici*, Milano, 1978, pp. 238-9.)

<sup>19</sup> Ne doveva essere convinto Dover Wilson, che nella sua edizione parafra-  
sò il passo di North (quello dalla *Life* di Cesare) inserendolo come didascalia a III.1. 76 («Caesar rises and struggles to escape [...] the conspirators [...] hack eagerly at him», ecc.), e segnalò nel commento a III.1. 106-11 il fatto che nella *Life* di Bruto «the conspirators in their eagerness so hurt each other that 'every man of them' became 'bloodied'». Anche questo secondo passo, secondo Dover Wilson, aveva potuto ispirare Shakespeare (per l'immagine dei cacciatori col sangue del cervo più avanti usata da Antonio nella prima apostrofe al cadavere di Cesare, III.1. 205-11). Evidentemente l'editore, così affezionato all'idea che la scena dell'uccisione doveva esser stata rappresentata secondo Plutarco, non volle notare come la spiegazione da questi data (del perché i congiurati erano insanguinati) fosse non solo non seguita, ma contraddetta dal rituale inaugurato da Bruto; anzi, usando nelle sue parafrasi termini come «eagerly» e «eagerness» (che ho corsivato nelle mie citazioni) collegò i due passi come per dimostrare una consequenzialità che in effetti non c'è. (*Julius Caesar*, New Cambridge Shakespeare, cit., pp. 45, 146, 153.)

<sup>20</sup> Sulle esigenze e le pratiche della «adaptation» si veda il perspicace lavoro di Max Bluestone, *From Story to Stage: The Dramatic Adaptation of Prose Fiction in the Period of Shakespeare and his Contemporaries*, The Hague, 1974. Per quanto delimitato alle drammatizzazioni di romanzi e racconti in

emblematica – e primitiva – è uno dei più significativi distacchi da Plutarco, un indizio che dice molto sulla pratica drammaturgica che Shakespeare esperiva in quegli anni di transizione, anche per effetto dell'incontro con la *materia* romana.

Alla stilizzazione dell'azione scenica qua e là fissata nei moduli del rito fa riscontro, nel *Julius Caesar*, la stilizzazione del discorso organizzato secondo paradigmi retorici nitidamente differenziati; e il contrappunto fornito da scene movimentate (processioni, raduni di folla, manovre militari, atti violenti) contribuisce a produrre la visione d'una storia romana spettacolare e foscamente maestosa quale non promana dalle pagine delle *Vite*. Né dai ritratti plutarchei, di cui con ragione si sottolinea l'aspetto psicologico ed etico, vengono certi spunti per quegli squarci sul privato dei personaggi (dello stesso Cesare, e di Bruto soprattutto) così valorizzati da tanta critica shakespeariana. Non è, ad esempio, di Plutarco l'intima lacerazione di Bruto («poor Brutus, with himself at war», I.2.46), e per converso non vi è nulla nel Cesare di Shakespeare che tradisca quella lotta interiore, quell'invidia, quasi, per se stesso, che Plutarco (*Cesare*, 58) così descrive: «Null'altro era, questa passione, se non gelosia, che nutriva verso se stesso, come verso un estraneo, una sorta di rivalità che esisteva in lui tra ciò che aveva e ciò che avrebbe fatto».

E se spazio è lasciato alla ripresa del lato anedddotico di Plutarco, la scelta privilegia i racconti di prodigi e premonizioni che, con l'aggiunta di altri portenti desunti da fonti diverse, vengono a costituire un elemento forte nel tessuto delle immagini<sup>21</sup>, accentuando il carattere simbolico della rappresen-

prosa (escludendo quindi quelle derivate da fonti storiche, da altri drammi e da opere in versi), lo studio si riferisce spesso ad esempi diversi da quelli privilegiati, e soprattutto dà utili indicazioni sul rapporto fra condizioni della rappresentazione teatrale e modalità degli adattamenti. – Sono apparsi recentemente in Italia i risultati di un sistematico lavoro di gruppo, diretto da A. Serpieri, sui metodi shakespeariani di utilizzazione delle fonti storiche: A. Serpieri, A. Bernini, A. Celli, S. Cenni, C. Corti, K. Elam, G. Mochi, S. Payne, M. Quadri, *Nel laboratorio di Shakespeare: dalle fonti ai drammi*, 4 voll., Parma, 1988 (i drammi romani sono esaminati nel quarto volume).

<sup>21</sup> Sottolineato in particolare da R.A. Foakes, *An Approach to Julius Caesar*,

tazione. Talvolta è un dettaglio realistico di Plutarco a prendere la forma del soprannaturale, come avviene ad esempio per la statua di Pompeo, complice, forse, l'ambiguità linguistica di North. Plutarco (*Cesare*, 66) dice che Cesare «παρήκεν ἐαυτὸν [...] πρὸς τὴν βάσιν ἐφ' ἧς ὁ Πομπηίου βέβηκεν ἀνδριάς, καὶ πολὺ καθήμαξεν αὐτὴν ὁ φόνος» («si accasciò [...] contro il piedistallo su cui era poggiata la statua di Pompeo. Ed esso fu inondato di sangue»). Amyot fa della seconda proposizione una subordinata: «qui en fut toute ensanglantée»<sup>22</sup>. Il genere femminile è teoricamente attribuibile al piedistallo quanto alla statua (rispettivamente «base» e «image» nel testo francese), ma il carattere di inciso della proposizione relativa è chiaro. North mantiene l'inciso, ma sostituisce il verbo passivo con un più ambiguo attivo: «[Caesar] was driven [...] against the base whereupon Pompeys image stode, which ranne all of a goare bloude, till he was slaine»<sup>23</sup>. Tuttavia, non è ancora il

«Shakespeare Quarterly», 5 (1954), 259-70, e poi da M. Charney (*Shakespeare Roman Plays: The Function of Imagery in the Drama*, Cambridge, Mass., 1961), il quale adotta l'approccio di Foakes per estenderlo ad un esame più ampio e minuzioso.

<sup>22</sup> *Les Vies des Hommes Illustres Grecs, et Romains, Comparees l'une avec l'autre par Plutarque de Chaeronee, Translatees de Grec en François par Messire Jacques Amyot lors Abbé de Bellozane, à present Euesque d'Auxerre... en ceste edition reuues & corrigees... aus quelles sont adioustees de nouveau les vies d'Annibal et de Scipion l'Africain, traduites de Latin en François par Charles de l'Escluse... En ceste seule edition sont mises toutes leurs medailles...* A Lausanne par François Le Preux... 1574 (p. 896). La prima edizione del Plutarco di Amyot è Paris 1559; la seconda, Paris, 1565; la terza, Paris, 1567 (con l'aggiunta delle *Vite* di Annibale e di Scipione); la quarta, Paris, 1572; la quinta, quella di cui ho qui riportato parti del frontespizio, è appunto Lausanne, 1574. Mi sembra ragionevole pensare che North abbia condotto la traduzione su quest'ultima edizione poiché, da un controllo fatto su tutte le precedenti, ho constatato che nessuna ha i «medaglioni», ossia i ritratti dei vari personaggi, riprodotti dagli stampatori della versione inglese. Eppure George Wyndham, nell'Introduzione al testo di North nelle «Tudor Translations», scrisse che era tradotto dalla terza edizione di Amyot, forse perché in quella apparivano per la prima volta le vite di Annibale e Scipione, incluse da North (*Plutarch's Lives... Englished by Sir Thomas North Anno 1579, With an Introduction by George Wyndham, 6 voll., London, 1895-96, I, p. lxxiii*).

<sup>23</sup> Bullough, V, p. 86. – Per G. Wyndham (cit., I, pp. lxxiii-iv: vedi, qui sopra, nota 22), quello di North è un «blunder»; e così sarà per W.W.

prodigio della statua che sanguina, come lo sarà nell'orazione funebre di Antonio: «Even at the base of Pompey's statue / (Which all the while ran blood) great Caesar fell» (III.2.190-1). Una figurazione sul cui carattere prodigioso si riverbera l'anticipazione onirica della statua di Cesare che sgorga sangue, secondo il sogno di Calpurnia che ho citato sopra per mostrarne il valore di preannuncio del rito sacrificale inscenato da Bruto.

Molti sono gli esempi che si potrebbero fare per segnalare più puntualmente quegli effetti di *distanza* che si avvertono fra testo drammatico e narrazione plutarchea, e che non sono tutti spiegabili con le esigenze e le tecniche d'una pur geniale transcodificazione. Che Shakespeare abbia attentamente consultato il suo North è palese, come è palese che vi abbia attinto, e per di più lavorando d'interseco su almeno tre delle *Lives* (il che non avvenne per gli altri due drammi romani e per *Timon*). Ma in quelle distanze si sente l'interferenza di diaframmi, la sedimentazione di un immaginario che distoglie dalla visione plutarchea della storia, dei meriti e demeriti degli uomini che la fecero, dei problemi politici sollevati dal loro agire.

Prima di delineare qualche tratto di contesti culturali anteriori o coevi al *Julius Caesar*, e infine tornare al livello drammaturgico per la verifica di varie interazioni (inclusa quella con Appiano), non mi sembrano del tutto fuori tema due digressioni che riguardano essenzialmente il nostro secolo.

##### 5. *Encomio e vituperio nelle rivisitazioni ideologiche degli 'eroi' plutarchei e shakespeareiani*

Nel Novecento il *Julius Caesar* è stato, almeno fino agli anni Cinquanta, quello fra i drammi shakespeareiani che più largamente si è prestato, a mio avviso, ad essere riferito ai contesti dell'attualità e a venir rappresentato (anche escluden-

MacCallum (*Shakespeare's Roman Plays and Their Background*, London, 1910, pp. 184-6). A me sembra invece che Shakespeare abbia forzato in altra direzione una frase di North che poteva tranquillamente essere letta nel senso 'realistico' del testo originale e della sua versione francese.

do gli adattamenti con trasposizione d'epoca) secondo chiavi politico-ideologiche, o comunque ad essere recepito in tali chiavi dalla critica o dal pubblico<sup>24</sup>.

In qualche caso, la deformazione 'interessata' ha coinvolto Plutarco. Basti un esempio italiano: «titanico» il dramma di Shakespeare, e «colossi e giganti gli eroi di Plutarco»; l'Italia della romanità, «fatta, concepita e costruita per il più forte battito del cuore e l'amplesso più caldo della passione», offrì al drammaturgo inglese il rifugio «per sottrarsi a tanto peso di affanni e al martirio della riflessione sul distruggersi e vanire di tutto», sicché egli poté rappresentare una Roma in cui «giganteggiano gli edifici come i suoi eroi plutarchiani». Così parlava, e scriveva, un noto studioso come Arturo Farinelli<sup>25</sup>. E c'è da pensare che l'unico *Giulio Cesare* messo in scena in epoca fascista, quello di Nando Tamberlani a Roma nel 1935, dovette esser recepito, se non altro per la sede della sua rappresentazione, la Basilica di Massenzio, come celebrazione della continuità-contiguità tra la Roma dei Cesari e quella di Mussolini, il quale avrebbe spettacolarmente dispiegato quegli stessi luoghi 'imperiali' in onore della visita di Hitler nel 1938.

Per liberare Shakespeare da tanta fagocitazione, occorreva

<sup>24</sup> Indicando le principali fallacie che impediscono la comprensione del reale elemento «politico» in Shakespeare, Giorgio Melchiori rievoca incidentalmente le sue impressioni sulle forzature critiche cui *Julius Caesar* e *Coriolanus* sono stati sottoposti fino a tempi non lontani: «Before 1940 I have heard *Julius Caesar* and *Coriolanus* celebrated in Italy as perfect enunciations of the Fascist doctrine, while immediately after 1946 the same plays were presented as harbingers of the people's revolution. I must add that in more recent years Marxist, and, I believe, conservative criticism has abandoned these extreme and somewhat disingenuous positions, producing much subtler and indeed plausible ideological analyses of those and other plays» (G. Melchiori, *Questioning Shakespeare's Politics*, in *En torno a Shakespeare: Homenaje a T.J.B. Spencer*, a cura di M.A. Conejero, Valencia, 1980, p. 9).

<sup>25</sup> Cfr. Marisa Sestito, *Julius Caesar in Italia 1726-1974*, Bari, 1978, p. 126. Le citazioni che ho riportato sono, indica la Sestito, da due diversi scritti: A. Farinelli, *La visione italiana dello Shakespeare*, in *Nuovi saggi e nuove memorie*, Milano, 1942, p. 227 (testo di una conferenza tenuta a Weimar nel 1939); Id., *Shakespeare e la visione italiana*, in *Nel mondo della poesia e della musica*, vol. II, Roma-Torino, 1940, pp. 251-3.

non solo restituirne la problematicità del testo, ma spogliarne la rappresentazione di quegli elementi scenici attraverso cui la propaganda del ventennio aveva costruito le sue equazioni fra civiltà antica e parate di regime. Non a caso, un periodico intitolò «La Roma di Cesare senza aquile e senza fasci» la recensione al *Giulio Cesare* di Giorgio Strehler (prima rappresentazione al Piccolo Teatro di Milano, 20 novembre 1953). Una recensione da cui traspare la permanente tentazione di riferire il dramma, senza mediazioni, al contesto contemporaneo, in questo caso per rovesciarne il senso rispetto a quello impostogli negli anni del fascismo: «I suoi protagonisti potrebbero essere facilmente adattati, a parte il giudizio storico e morale, a personaggi di questi anni, da Mussolini a Hitler, a Pétain, a Rommel, a Ciano»<sup>26</sup>.

Ciò che accadeva in Italia era accaduto, con ovvie differenze cronologiche e diverse sfumature ideologiche, sia in America che in Inghilterra.

A proposito del *Julius Caesar*, scrive Harry Levin: «Probably *Julius Caesar* is the single play to which most of my generation were introduced at the grammar school level, and commonly our impression of it was blurred by the rigid insecurities of our teachers»<sup>27</sup>. Chissà, forse gli insegnanti di cui parla Levin avevano letto l'indignata censura di George Brandes che non perdonava a Shakespeare di aver ridotto un grande conquistatore e statista alle dimensioni di un burattinesco *miles gloriosus*<sup>28</sup>.

La «relevance» del dramma gli apparve chiara, continua Levin, quando assistette al «dinamico» spettacolo di Orson

<sup>26</sup> G. Albani, *La Roma di Cesare senza aquile e fasci*, «Oggi», 29 novembre 1953; citato da Sestito, *op. cit.*, p. 140.

<sup>27</sup> Harry Levin, *Shakespeare and the Revolution of the Times*, New York, 1976, p. 7.

<sup>28</sup> Cfr. George Brandes, *William Shakespeare*, New York, 1900. Una reazione, peraltro, che Shaw manifestò con ancor maggiore violenza: «It is impossible for even the most judicially minded critic to look without a revulsion of indignant contempt at this travesty of a great man as a silly braggard, whilst the pitiful gang of mischief-makers who destroyed him, are lauded as statesmen and patriots» (G.B. Shaw, *Our Theatre in the Nineties*, III, London, 1932, p. 292).

Welles e John Houseman, che ne metteva a nudo «the turbulent struggle for power behind its tense rhetoric», e in cui «Caesar's Rome was transformed into Mussolini's and its atmosphere was charged with the menace of Fascism». La prima ebbe luogo il 6 novembre del 1937, inaugurando il Mercury Theatre di New York, e il «political melodrama with clear contemporary parallels», come lo definì Orson Welles dandogli il sottotitolo *Death of a Dictator*, ebbe un successo senza precedenti: 157 repliche<sup>29</sup>.

Se lo spettacolo del 1937 fu una rivelazione per la generazione di Harry Levin, altre rappresentazioni avevano suscitato entusiasmi fin dai tempi della giovane America indipendente: «Throughout the first hundred years of the new republic audiences packed playhouses in Philadelphia, New York, and elsewhere to revel in its libertarian sentiments». E nella seconda metà dell'Ottocento, «when the play was a virtual stranger in London, Edwin Booth and Lawrence Barrett took it to every corner of America by rail»<sup>30</sup>.

Mentre trionfava in America, il *Julius Caesar* era «a virtual stranger in London»: tra il 1851 e il 1897 infatti le rappresentazioni inglesi si contano sulle dita di una mano (e solo tre a Londra). Non mi sembra un'indebita forzatura collegare questo contrasto, che certo ha molte delle sue ragioni nella diversità di condizioni dell'organizzazione teatrale, con il clima ideologico dell'Inghilterra vittoriana, con le caratteristiche peculiari del nazionalismo allora dominante che non dovevano incoraggiare la messinscena di un dramma difficile da sintonizzare, in un senso o nell'altro, sui tempi del presente.

Ma alla fine del secolo l'idea del cesarismo che sopravvive a Cesare era ampiamente diffusa: i duecentoquarantamila spettatori che per cento sere consecutive nel 1898 (e ancora in

<sup>29</sup> Tutta la storia dell'impresa e dei suoi effetti è raccontata con passione in prima persona da John Houseman nel suo *Runthrough: A Memoir of Great People and Glorious Times*, New York, 1972, pp. 285-325.

<sup>30</sup> John Ripley, *Julius Caesar on Stage in England and America, 1599-1973*, Cambridge, 1980, p. 9. Il lavoro di Ripley è ricco di documentazione e, ove possibile, segnala anche le modifiche e i tagli apportati al testo per singoli allestimenti.

vari anni successivi fino al 1913) assistettero agli sfarzosi allestimenti di Herbert Tree furono conquistati dai fasti di una *romanitas* che elevava Antonio (interpretato dallo stesso Tree) a figura centrale del dramma, rappresentativa della riscossa del cesarismo.

Negli anni Trenta, quando il fascismo rampante esasperava il suo strumentale culto di Cesare, uno spettacolo come quello di Orson Welles e di Houseman doveva anzitutto abolire scenari e costumi, un armamentario iconografico che ormai s'identificava con l'esaltazione di regime della Roma imperiale. Oggi siamo portati a pensare che proprio quell'armamentario avrebbe potuto produrre, per via ironica, una denuncia della romanità tronfia e burbanzosa del fascismo; ma allora, quando in più parti del mondo si seguitava a rappresentare un *Julius Caesar* ammantato in pose e scenografie da Roma antica, la provocazione politica e culturale, per risultare chiara, aveva evidentemente bisogno d'iconoclastia. E così fu ancora nel novembre 1939, tre mesi dopo lo scoppio della guerra, per lo spettacolo londinese in abiti moderni che riuscì, senza snaturarlo, a far sentire attuale il testo shakespeariano, stando almeno a quanto scrisse il *Times* del 30 novembre: «Shakespeare knew all there was to be known about the problem of the dictator»:

Non sempre siamo noi stessi consapevoli delle tradizioni che sono confluite nella nostra idea di Plutarco dal classicismo francese in poi, con l'entusiasmo romantico per il creatore di eroi libertari, antitirannici come Bruto e Dione, con quell'ammirazione per le *Vite* che accomunava Rousseau, Alfieri, Goethe, e che faceva desiderare a Leopardi di poterle riscrivere con esempi validi per il suo tempo<sup>31</sup>. Entusiasmi che sembrano

<sup>31</sup> «Vite de' più eccellenti Capitani e cittadini italiani a somiglianza di Cornelio Nepote e di Plutarco, destinate a ispirare l'amor patrio per mezzo dell'esempio de' maggiori, aiutato dall'eloquenza dello storico, da una frequente applicazione ai tempi presenti, dalla filosofia, dalla possibile piacevolezza dei racconti ec. Ma questi dovrebbero essere principalmente scelti fra quelli che sono atti a produrre il fine che ho detto, non trattandosi tanto di far un'opera di storia da servire a tutti i secoli e nazioni ec. quanto a questo tempo e agl'Italiani [...]» («Disegni letterari», III, 6; in G. Leopardi, *Le poesie e le prose*, a cura di F. Flora, I. Milano, 1940, p. 698).

svanire nel secondo Ottocento e nel primo Novecento, quando l'idea del cesarismo era assai più congeniale alla temperie post-rivoluzioni del '48 che non l'esaltazione dei campioni della libertà, e quando grande era l'influenza della *Römische Geschichte* di Mommsen<sup>32</sup>. Da allora, e quasi fino ai giorni nostri (ma di esempi simili od opposti a quello di Farinelli ve ne sono forse altri), la storia della fortuna di Plutarco appare rinserrata entro l'ambito specialistico degli addetti ai lavori, che in epoca positivistica nega la validità storica delle *Vite*, e successivamente cerca di metterne in luce i meriti letterari e la «umanità»<sup>33</sup>.

Forse, un'ipotetica impresa di studi interdisciplinari potrebbe tentare di ricostruire, in 'parallelo' (ma chissà se non si troverebbero momenti d'interazione), la storia della ricezione del *Julius Caesar* e delle *Vite* dalla fine del Seicento in poi, tenendo conto di tutti gli scarti – di ampiezza, di qualità e di collocazione storico-geografica – fra le rispettive aree d'interesse. Ma queste, coi tempi che corrono, sono utopie. I pochi, disparati cenni esemplificativi della mia digressione volevano soltanto richiamare l'attenzione su un fatto ovvio – ma che tutti siamo talvolta portati a dimenticare: sul fatto che quando vogliamo ricostruire le modalità del rapporto testo drammatico-fonte nel momento in cui il testo si costituì, specie nel caso di un testo e di una fonte particolarmente suggestivi e influenti attraverso i secoli, dobbiamo sempre discernere le sedimentazioni che sia su quel testo sia su quella fonte hanno depositato tradizioni di pensiero posteriori all'epoca in questione, se vogliamo evitare il rischio di acritiche proiezioni retrospettive.

<sup>32</sup> Theodor Mommsen, *Römische Geschichte*, 3 voll., Berlin 1854-56 (fino alla dittatura di Cesare; i volumi successivi, da Cesare a Diocleziano, 1884). Largamente tradotta (1863-65 e 1887-1890 in Italia; 1901 in Inghilterra), la storia romana di Mommsen diffuse un giudizio altamente positivo su Cesare e una visione negativa di personaggi favoriti nei secoli precedenti, come Catone Uticense, Pompeo e Cicerone.

<sup>33</sup> Cfr. l'Introduzione di Carlo Carena alla sua traduzione (Plutarco, *Le vite parallele*, cit., I, pp. 18-21).

## 6. Amalgama di spunti e modelli per gli orizzonti d'attesa del pubblico elisabettiano

Fra gli studi shakespeariani degli anni Quaranta e Cinquanta crescono, rispetto ai decenni precedenti, quelli che si concentrano – e con vivace disparità d'opinioni – sul problema del «political wisdom» (l'espressione è di L. C. Knights)<sup>34</sup> da rintracciarsi in molte delle opere del canone, ma con più diretta evidenza nelle *histories* e nei drammi romani<sup>35</sup>. Nella maggior parte di tali studi il rapporto con Plutarco non viene ulteriormente indagato; tutt'al più sono messe in luce differenze o analogie per ribadire o modificare i puntuali confronti stabiliti dal già ricordato lavoro di MacCallum (*Shakespeare's Roman Plays and Their Background*, 1910)<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> L.C. Knights, *Shakespeare and Political Wisdom: A Note on the Personalism of Julius Caesar and Coriolanus*, «Sewanee Review», 61 (1953). Vedi anche Id., *Personality and Politics in Julius Caesar*, in *Further Explorations*, London, 1965, pp. 33-52.

<sup>35</sup> Preceduti da quelli di H.B. Charlton (*Shakespeare: Politics and Politicians*, London, 1929) e di Mark Hunter, *Politics and Character in Shakespeare's Julius Caesar* («Essays by Divers Hands», X, 1931), gli studi degli anni '40 e '50 cui mi riferisco sono: J.E. Phillips, *The State in Shakespeare's Greek and Roman Plays*, New York, 1940; John Palmer, *Political Characters in Shakespeare*, London, 1945; H.B. Charlton, *Shakespearean Tragedy*, Cambridge, 1948; J.I.M. Stewart, *Character and Motive in Shakespeare*, London, 1949; Brents Stirling, *The Populace in Shakespeare*, London, 1949; Irvin Ribner, *Political Issues in Julius Caesar*, «Journal of English and Germanic Philology», 56 (1957). Per gli studi specifici sui drammi romani, anche non riferiti agli aspetti politici, cfr. J.C. Maxwell, *Shakespeare's Roman Plays 1900-1956*, «Shakespeare Survey», 10 (1957).

<sup>36</sup> In questo ambito i contributi maggiori, sempre per il ventennio 1940-1959, non vengono dai lavori elencati nella nota precedente, bensì da due importanti articoli: J. Leeds Barroll (*Shakespeare and Roman History*, «Modern Language Review», 53 [1958], 327-43) esamina il materiale storiografico, diffuso e accessibile al tempo in cui Shakespeare si rivolgeva alla storia romana, in rapporto alle teorie medieval-rinascimentali delle quattro (o delle cinque) monarchie del mondo. E.A.J. Honingmann (*Shakespeare's Plutarch*, «Shakespeare Quarterly», 10, 1959, 25-33) lamenta che le edizioni del «Plutarco di Shakespeare» non abbiano incluso le «Comparisons», sicuramente utilizzate dal drammaturgo e atte a chiarificare certe sue apparenti incongruenze. Honingmann tralascia di ricordare che quei «Confronti» sono in gran parte aggiunte spurie all'opera di Plutarco; ma dal suo punto di vista ha pienamente ragione, visto che essi erano stati trasmessi nelle edizioni a stampa delle *Vite* su cui Amyot aveva condotto la traduzione che servì da originale a North.

Le due fondamentali edizioni del *Julius Caesar* apparse in quel periodo (J. Dover Wilson, 1949; T.S. Dorsch, 1955) riportano – l'una nelle Note e l'altra in Appendice – soltanto passi da Plutarco, e da questi prendono spunto per i commenti.

Le indicazioni di possibili fonti sussidiarie, alcune delle quali avanzate sin dalla fine del secolo scorso (il *Cesare* di Pescetti, i senecani francesi Muret, Grévin e Garnier, il *Governor* di Elyot, o l'anonima *Caesar's Revenge*) rimasero, e non poteva essere altrimenti, entro l'ambito ristretto del contraddittorio erudito, senza che alcuna di esse potesse conclusivamente ottenere un avallo probante.

Diverso è invece il caso delle *Guerre civili* di Appiano che, da MacCallum in poi, vennero sporadicamente menzionate e anche citate, ma senza confronti approfonditi<sup>37</sup>. Finché nel 1956 Ernest Schanzer indicò nella versione inglese (1578) di Appiano una importante fonte aggiuntiva, pubblicandone una scelta con il titolo *Shakespeare's Appian*<sup>38</sup>. Ciò malgrado, l'energica

<sup>37</sup> MacCallum, pur riportandone alcuni passi, dichiarò che il confronto fra il contenuto dell'orazione di Antonio nel *Julius Caesar* e quello esposto da Appiano non risultava tale da suggerire che Shakespeare avesse attinto a quest'ultimo (*op. cit.*, p. 647). Dal canto suo Kenneth Muir (*Shakespeare's Sources*, I, London, 1957, pp. 187-200) menziona Appiano insieme a Ovidio (per i prodigi non riferiti da Plutarco) e fa riferimento a *Caesar's Revenge*; la conclusione è che Shakespeare segue Plutarco nei tre drammi romani, ma meno dettagliatamente nel *Julius Caesar*, dove pochi sono gli esempi di assoluta fedeltà come quello del colloquio Bruto-Porzia.

<sup>38</sup> *Shakespeare's Appian* (A Selection from the Tudor Translation of Appian's *Civil Wars*), a cura di E. Schanzer, Liverpool, 1956. (Sulla traduzione delle «Romanes warres, both Ciuile and Foren» ad opera di un W.B. da identificarsi con William Barker, vedi qui il secondo capitolo, specialmente pp. 79, 97-8, e relative note.)

Nel 1964 vedeva la luce il *Shakespeare's Plutarch* a cura di T.J.B. Spencer per i Peregrine Books della Pelican, una raccolta limitata a quattro *Lives* (Cesare, Bruto, Antonio e Coriolano) ma utilmente corredata dai corrispondenti passi shakespeariani riportati a piè di pagina. Nello stesso anno appariva il quinto volume delle *Narrative and Dramatic Sources* edito da G. Bullough (*The Roman Plays*) che includeva dei passi dall'Appiano inglese come «Possible Source», limitandosi nell'Introduzione (p. 15) ad accennare alla proposta di Schanzer. Da qui in avanti chiamo *Romanes Warres* la traduzione di W.B. e, salvo diversa indicazione, ne traggio, come per North, le citazioni da Bullough (abbreviazione: Bullough, V).

riproposta di Schanzer non ha ottenuto nei decenni successivi effetti rilevanti per profondità ed estensione; non è stata cioè assimilata nel sapere comune degli studiosi, sì da non incidere né in lavori di carattere più generale né in quelli specifici sulla Roma di Shakespeare<sup>39</sup>.

La reverenza per il ben più 'grande' Plutarco agisce forse da remora. Valga come esempio quanto è accaduto al dramma romano di Thomas Lodge, *The Wounds of Civil War*, trattato nel secondo capitolo del presente volume, dove tra l'altro sostengo che il debito verso Plutarco è quasi inesistente in confronto con la palese dipendenza da Appiano e probabil-

<sup>39</sup> Mi riferisco agli studi apparsi dal 1960 in poi, senza indicare ristampe o seconde edizioni: Maurice Charney, *Shakespeare's Roman Plays: The Function of Imagery in the Drama*, cit., 1961; T.J.B. Spencer, *William Shakespeare: The Roman Plays*, cit., 1963; D.A. Traversi, *Shakespeare: The Roman Plays*, London, 1963; Allan Bloom, *Shakespeare's Politics*, New York, 1964; N. Rabkin, *Structure, Convention and Meaning in Julius Caesar*, «Journal of English and Germanic Philology», 63 (1964), pp. 240-54 (poi ripreso in *Shakespeare and the Common Understanding*, New York, 1967, pp. 105 ss.); André Abbou, *Cohérence et vraisemblance dans Jules César de Shakespeare*, Paris, 1966 [Archives des Lettres Modernes]; H.M. Richmond, *Shakespeare's Political Plays*, New York, 1967; Nicholas Brooke, *Shakespeare's Early Tragedies*, London, 1968; Judah Stampfer, *The Tragic Engagement: A Study of Shakespeare's Classical Tragedies*, New York, 1968; J.L. Simmons, *Shakespeare's Pagan World: The Roman Tragedies*, Charlottesville (Va.), 1973; Michael Payne, *Irony in Shakespeare's Roman Plays*, Salzburg, 1974; P.A. Cantor, *Shakespeare's Rome: Republic and Empire*, Ithaca, 1976; Michael Platt, *Rome and Romans According to Shakespeare*, Salzburg, 1976; John Wilders, *The Lost Garden: A View of Shakespeare's English and Roman History Plays*, London, 1978; John Alvis, *The Coherence of Shakespeare's Roman Plays*, «Modern Language Quarterly», 40 (1979), pp. 115-34; David C. Green, *Julius Caesar and its Source*, Salzburg, 1979; Id., *Plutarch Revisited: A Study of Shakespeare's Last Roman Tragedies and their Source*, Salzburg, 1979.

Il libro di Robert S. Miola, *Shakespeare's Rome*, Cambridge, 1983, costituisce, dal punto di vista secondo cui ho raggruppato i titoli in questa nota, una parziale eccezione. In quanto ricostruzione descrittiva dei vari modi in cui Shakespeare rappresenta e giudica la Roma antica, da *Lucrece* a *Cymbeline*, il lavoro non si occupa del rapporto con le fonti, quanto piuttosto del «learning» di Shakespeare, per sottolineare l'influsso di Ovidio e Virgilio; tuttavia, per inciso, l'autore dà per acquisita l'importanza di Appiano, ad es.: «[Shakespeare's] preference for Ovid's mythological treasury, Plutarch's moral and anecdotal history, and Appian's lively and readable chronicle mark him as a man of his time» (p. 4).

mente, per singole situazioni, da fonti complementari.

Nella sua relazione all'International Shakespeare Conference del 1955 Terence Spencer lanciò un ammonimento a tutt'oggi non sufficientemente meditato e sviluppato in studi ulteriori: «Indeed», disse Spencer, «the estimate of the popularity of Plutarch in the sixteenth century seems to have been rather exaggerated – at least, the popularity of Plutarch's *Lives*. It was Plutarch's *Moralia* which were most admired, and most influential [...]»<sup>40</sup>.

Il richiamo di Spencer cadeva dopo il termine di un decennio che s'era aperto (1944) con il *William Shakspeare's Small Latine & Lesse Greeke* di Baldwin e concluso con un saggio di Glynne Wickham. Il massiccio edificio delle ipotetiche letture classiche di Shakespeare costruito da Baldwin era stato nel frattempo visitato con altre angolazioni da Virgil Whitaker e da J.A.K. Thomson, il classicista. Sull'idea di Thomson secondo cui proprio il *Julius Caesar* mostrava che Shakespeare aveva intuito il vero spirito della tragedia greca attraverso la mediazione del Plutarco di North, si appoggiò Walter Oakeshott per estendere ed innalzare ancor più i meriti di Plutarco nei confronti della drammaturgia e della filosofia shakespeariana<sup>41</sup>.

Il saggio di Oakeshott apparve nel medesimo volume collettaneo dov'era pubblicato quello di Wickham, che ha costituito, a mio avviso, una sfida salutare, ricordandoci che la

caccia alle letture classiche di Shakespeare – o la discussione sulla loro consistenza e derivazione – può condurci a dimenticare ciò che il pubblico sapeva, e ciò che Shakespeare voleva che sapesse e capisse<sup>42</sup>.

A proposito del rapporto con il pubblico nel caso specifico di *Julius Caesar*, Ernest Schanzer si è riferito ai differenti livelli culturali dei frequentatori del teatro elisabettiano. I livelli più bassi sarebbero stati influenzati da una tradizione popolare che esaltava Cesare e ne esecrava gli assassini; dai livelli colti sarebbe invece venuta una «divided response», giacché gli autori antichi a loro noti – Cicerone, Plutarco, Svetonio, Appiano, o Cassio Dione – rivelavano di fatto, indipendentemente dalla diversità di inclinazioni personali, «a divided attitude». Infine, entro i settori del pubblico 'alto', vi sarebbe stata una minoranza decisamente simpatizzante per Bruto, stimolata dall'ammirazione che al fondo Plutarco gli dimostrava e dagli orientamenti pro-Pompeo e anti-Cesare rinvenibili nella *Farsaglia* di Lucano. Di tali differenze Shakespeare avrebbe in qualche misura tenuto conto<sup>43</sup>.

Le considerazioni di Schanzer sono ancorate a una indubbia familiarità con le tendenze del pensiero a quel tempo. Tuttavia, ci si sente un po' a disagio davanti all'idea di un pubblico teatrale distribuito quasi per compartimenti stagni, e

<sup>40</sup> T.J.B. Spencer, *Shakespeare and the Elizabethan Romans*, cit., p. 33.

<sup>41</sup> T.W. Baldwin, *William Shakspeare's Small Latine & Lesse Greeke*, 2 voll., Urbana (Ill.), 1944; J.A.K. Thomson, *Shakespeare and the Classics*, London, 1952; Virgil K. Whitaker, *Shakespeare's Use of Learning: An Inquiry into the Growth of His Mind and Art*, San Marino (Calif.), 1953; Walter Oakeshott, *Shakespeare and Plutarch*, in *Talking of Shakespeare*, a cura di John Garrett, London, 1954, pp. 111-25; Glynne Wickham, *Shakespeare's Small Latine & Lesse Greeke*, in *Talking of Shakespeare*, cit., pp. 211-22. – Sulla cultura classica di Shakespeare sono tornati, in tempi più recenti: Reuben A. Brower, *Hero & Saint: Shakespeare and the Graeco-Roman Heroic Tradition*, London, 1970, e Robert S. Miola, *Shakespeare's Rome*, cit. (1983). Per la discussione sul tema, vedi le due rassegne di John W. Velz, *Shakespeare and the Classical Tradition: A Critical Guide to Commentary, 1660-1960*, Minneapolis, 1968, e *The Ancient World in Shakespeare: Authenticity or Anachronism? A Retrospect*, «Shakespeare Survey», 31 (1978), pp. 1-12.

<sup>42</sup> Provocatoriamente, Wickham contrapponeva il metodo di Jonson a quello di Shakespeare: «Jonson was born half a century before his time. He was the intellectual companion of Ariosto, of Molière, Racine and Dryden who, in their turn, were the companions of Euripides, Aristotle, Terence and Horace. Few Elizabethan playgoers had much footing in such company [...]. [Shakespeare's] approach to the writing of plays is as traditional as that of his audience. Like theirs, and unlike Jonson's, it was still fundamentally medieval» (art. cit., pp. 212, 217).

<sup>43</sup> Schanzer, *Problem Plays*, cit., pp. 19-24. Ad esempio, Shakespeare avrebbe avuto in mente i settori del pubblico popolare quando, dice Schanzer, fece evocare da Queen Margaret «Brutus' bastard hand» nella Parte terza di *Henry VI*. (In proposito, Schanzer cade in uno scambio di personaggi: non è Queen Margaret nella Parte terza, bensì Suffolk nella Parte seconda [IV.1.136] a nominare «la mano bastarda di Bruto»; nel luogo della Parte terza indicato da Schanzer [V.5.53 ss.] Queen Margaret fa un paragone con l'uccisione di Cesare, ma senza pronunciare il nome di Bruto o di altri congiurati.)

ancor più di uno Shakespeare che avrebbe lavorato a strati distinguendo a priori i suoi destinatari secondo linee di demarcazione ideologica.

L'individuazione di una prospettiva 'monarchica' o 'repubblicana' che noi riteniamo di poter ricavare dalla lettura di autori antichi è resa possibile da secolari riflessioni critiche, filologiche e storiche, da un dibattito per certi versi ancora oggi aperto fra i classicisti. Plausibilmente, Shakespeare, o altri drammaturghi suoi contemporanei di pari se non di più estesa cultura, non erano motivati ad assumere le propensioni e le riserve di Appiano o di Plutarco verso le situazioni storiche che questi descrivevano. Tanto più che frontespizi e dedicatorie delle versioni inglesi da autori antichi ne attualizzavano le opere, senza risparmiare forzature: basta leggere la dedica a Elisabetta del Plutarco di Thomas North (1579), o il sottotitolo della traduzione delle *Guerre civili* di Appiano (1578), per cogliervi finalità quasi identiche, tutte *ad maiorem Principis gloriam*<sup>44</sup>.

Giudicando da quanto ci hanno trasmesso le opere letterarie vere e proprie, nonché l'infinita varietà di compilazioni, repertori, florilegi, scritti didattico-religiosi ecc., mi sembra che l'eclittismo empirico della mentalità elisabettiana abbia prodotto, anche verso la storia di Cesare, atteggiamenti compositi, piuttosto che «divisi».

Atteggiamenti compositi che dovevano accomunare senza grandi distinzioni buona parte del pubblico teatrale all'epoca in cui il *Julius Caesar* veniva rappresentato al Globe. Altri forse sarebbero stati gli atteggiamenti nei teatri privati, nei quali non era entrato lo *history play*, né vi sarebbe entrato nel decennio successivo, e nei quali le tragedie stesse costituivano un'esigua porzione del repertorio, come indicò Alfred Harbage («In view of the prominence of history play in our conception of the Elizabethan drama, it is notable that, as far as we know, none ever appeared in the coterie theatres»), fornendo le seguenti percentuali per gli anni 1599-1613: 49% di commedie,

<sup>44</sup> Ne cito i passi pertinenti nel secondo capitolo, pp. 89-90 e 97-8.

30% di tragedie, 21% di *histories* nei teatri pubblici; 85% di commedie e 15% di tragedie nei teatri d'élite<sup>45</sup>.

## 7. *Leggenda, storia e pensiero politico: Cesare e Bruto dal Medioevo al Cinquecento*

Il *Julius Caesar*, nel giudizio puntualmente dimostrato di Giorgio Melchiori, è «un perfetto modello composito di tragedia elisabettiana», che «riassume e contempera», «senza lasciare scorie», i tre modelli che Shakespeare si trovava ad avere a disposizione: l'*exemplum* della caduta dei potenti, la cronaca storica e la tragedia di vendetta<sup>46</sup>. Cesare e i suoi uccisori si presentano sulle scene del Globe dopo un lungo viaggio attraverso il Medioevo, in secoli nei quali molte fonti antiche erano smarrite o quasi irreperibili (per esempio, non solo Dante ma nemmeno Boccaccio e Petrarca conoscevano Plutarco, pur essendo contemporanei di Massimo Planude che ne raccolse e trascrisse il corpus). Smarrito il ricordo della sua personalità storica, Cesare era sopravvissuto, scrisse Gundolf, «als Amt und als Name», come carica e come nome<sup>47</sup>, fondatore di un Impero che per il Medioevo prosegue come potere temporale parallelo od opposto al potere spirituale del Papa. I romanzi e le cronache di quei secoli, com'è noto, portarono i grandi dell'antichità fuori dal loro tempo e dai loro luoghi: come Alessandro Magno, anche se con minore frequenza, Cesare viaggia ai confini del mondo, si spinge nell'India Maggiore, accolto dal prete Gianni, sdegnato i popoli d'Og e Magog, e

<sup>45</sup> Alfred Harbage, *Shakespeare and the Rival Traditions*, rist. Bloomington (Indiana), 1952, p. 85.

<sup>46</sup> Melchiori, Introduzione a *Giulio Cesare*, in Shakespeare, *I drammi classici*, cit., p. 233.

<sup>47</sup> Friedrich Gundolf, *Caesar: Geschichte seines Ruhms*, Berlin, 1924, p. 51. Trad. it. *Caesar: storia della sua fama*, a cura di Eugenio Giovannetti, Milano-Roma, 1932, p. 48. — Una grande miniera per le leggende medievali su Cesare è tuttora A. Graf, *Roma nelle memorie e nell'immaginazione del medio evo*, cit., I, pp. 252 ss.

torna verso l'Europa: «nell'Inghilterra primamente arrivò, poi giunse in Francia e nella Magna e di quelle nella Italia venne di terra in terra», edificando città<sup>48</sup>. L'esempio è tratto da una versione che contamina più origini, ma è pur sempre derivata dal capostipite del ciclo di Cesare, la grande compilazione di anonimo francese *Li Fet des Romains* (primi del XIII secolo), che doveva arrivare a Domiziano, ma s'interrompe alla morte di Cesare. Fonti dichiarate, Sallustio, Suetonio e Lucano. È soprattutto la *Farsaglia*, con le sue invettive anticesariane e con l'esaltazione della figura di Pompeo, a fornire «tutto l'ordito, su cui ritessere con non molte variazioni una tela nuova, colorita come richiedeva il gusto del tempo». La più ampia sorgente di variazioni fantastiche sono le descrizioni di battaglie; veri e propri pezzi di *chanson de geste* cui manca solo il verso, inseriti entro l'antica cornice<sup>49</sup>.

*Chansons de geste*, cultura orale, rifacimenti di notizie trovate nei manoscritti dei chiostrici fanno a gara nell'assegnare a Cesare una progenie leggendaria: ad esempio, in *Huon de Bordeaux*, Cesare e la sua sposa Morge (la fata Morgana) hanno generato Auberón, «le petit roi sauvage» dotato di grande

<sup>48</sup> Dalla *Fiorita d'Armannino* (Armannino Giudice), f. 192<sup>v</sup> e 193<sup>r</sup> del codice Laurenz. LXXXIX 50, citato da Ernesto Giacomo Parodi, *Le storie di Cesare nella letteratura italiana dei primi secoli*, in *Studj di filologia romanza*, pubblicati da Ernesto Monaci, Fasc. II, Roma, 1889, pp. 237-503 (la citazione è alle pp. 441-2).

<sup>49</sup> Cfr. E.G. Parodi, *op. cit.*, pp. 237-42. L'ampio studio filologico-critico di Parodi esamina i volgarizzamenti francesi della storia di Cesare e, in maggior dettaglio, traduzioni e rifacimenti italiani alla sua epoca del tutto inediti. Oggi, per i due principali testi francesi in prosa (*Li Fet* e *l'Hystore* di Jean de Tuim), sono da consultare: *Les Faits des Romains*, a cura di L.-F. Flutre e K. Sneyders de Vogel, Paris, 1938; L.-F. Flutre, *Li Fet des Romains dans les littératures française et italienne du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1932; Jeanette M.A. Beer, *A Medieval Caesar* [confronto tra il testo de *Li Fet* e le sue fonti latine], Genève, 1976; Jean de Tuim, *Li Hystore de Julius Cesar*, a cura di F. Settegast, Halle, 1881; V.L. Dedeck Héry, *Etude littéraire et linguistique de Li Hystore de Julius Cesar*, Paris, 1925. E, per un rifacimento in versi, cfr. Paul Hess, *Li Romanz de Julius Cesar. Ein Beitrag zur Zesars Geschichte im Mittelalter*, Winterthur, 1956. Infine, per un sommario ma utile inquadramento di questi e altri testi nell'ambito del Medioevo francese, cfr. Paul Zumthor, *Histoire littéraire de la France médiévale*, Paris, 1954, spec. pp. 249-50.

bellezza e di straordinari poteri magici, che in più occasioni salva l'eroe, fino a discolparlo davanti a Carlomagno che ne doveva decretare la condanna a morte.

E quando gli assassini di Cesare non sono gli amici di Virgilio (offesi perché la figlia dello stesso Cesare si era burlata del poeta), oppure gli antenati di Gano (secondo un cenno nella *Chanson de Roland*)<sup>50</sup>, ma conservano i nomi di Bruto e Cassio, sono tuttavia dotati di motivazioni e parentele fantastiche. Come ad esempio nelle *Chroniques de Tournay* (cap. 25), dove «Cassius et Bructus», insieme ad altri nomi, sono elencati come figli bastardi o parenti del re Tournus, che a Roma avevano giurato di vendicare la distruzione di Tournay ad opera di Cesare («tous freres et cousins germains et enfans de Tournus») <sup>51</sup>. O come nel più tardo *Libro Imperiale* (cap. 4), dove Cassio, di fresca cittadinanza romana, ha alle spalle un passato di basse ribalderie: «i Senatori si radunarono in Campo di Marte e tra essi «uno cittadino novello rilevato da Cesare, il cui nome era Cassio, il quale in prima soleva essere malandrino e rubatore di strade»<sup>52</sup>.

Anticristo per Anselmo, mai menzionato da Tommaso d'Aquino nella *Summa* e marginalmente trattato come esempio sia di clemenza sia di crudeltà nel *De Regimine Principum*,

<sup>50</sup> Cfr. Gundolf, trad. cit., pp. 62-3. (A p. 62 il traduttore italiano scrive «le figlie» prendendo per plurale il singolare «Tochter». Non sbaglia invece il traduttore inglese: F. Gundolf, *The Mantle of Caesar*, London, s.d. [ma stampato negli U.S.A. 1929], p. 76.) – Gundolf (è il suo stile anche in altri ben noti lavori) esclude ogni rinvio bibliografico. E più d'una volta, nelle sue generalizzazioni, cade in scambi arbitrari, come (p. 63) nel caso di *Huon de Bordeaux*, che ho potuto verificare, dove non esistono le parentele da lui asserite con Brunilde e Giuda Maccabeo, mentre c'è la discendenza di Auberón (Oberon) da Cesare e dalla fata Morgana (cfr. *Huon de Bourdeaux*, a cura di Pierre Ruelle, Bruxelles-Paris, 1960, vv. 6-19; 3513-32; 10.436-60; pp. 27, 196, 389). Purtroppo, Bullough (V, p. 18) si fida di Gundolf e perpetua l'errore: «As Gundolf has shown, the Middle Ages found magic in the name of Caesar and attached it to many legends. In one he became the father of the fairy king Oberon by the fairy Morgana; in a poem on Huon de Bordeaux he was the son of the fairy Brünhilde and grandson of Judas Maccabaeus».

<sup>51</sup> Citazioni di Parodi (*op. cit.*, pp. 287-88) dal codice delle *Chroniques* (f. 120 a) da lui studiato nella Biblioteca Nazionale di Torino.

<sup>52</sup> Citato da Parodi (*ibid.*, p. 407) secondo il codice Panciat. 2 (f. 16<sup>r</sup>).

«Cesare armato con li occhi grifagni» è con Ettore ed Enea nel Limbo di Dante (*Inf.* IV, 123), il quale altrove ne raffigura soprattutto la grandiosa *terribilitas*: «Colui ch'a tutto 'l mondo fé paura» (*Par.* XI, 69). «E quel che fé da Varo infino al Reno, / Isara vide ed Era e vide Senna / E ogne valle onde 'l Rodano è pieno. / Quel che fé poi ch'elli uscì di Ravenna / E saltò Rubicon, fu di tal volo, / Che nol seguiteria lingua né penna» (*Par.* VI, 58-63)<sup>53</sup>.

Boccaccio manifesta ammirazione per Cesare in più luoghi delle sue opere, ma non lo include fra le 'biografie' del *De Casibus Virorum Illustrium*. Dunque, non da lui discende, come invece talvolta autorevolmente divulgato<sup>54</sup>, la «Tragedie» *De Julio Cesare* nel *Monk's Tale* di Chaucer. Una «Tragedie» che dalle *auctoritates* chiamate in causa – nell'ordine, Lucano, Suetonio e Valerio Massimo – non prende nulla se non, da Suetonio, il particolare della decenza («honestee») di Cesare che, «[...] though his deedly woundes soore smerte, / His mantel over his hypes caste he, / For no man sholde seen his privete» (2713-15)<sup>55</sup>. Curiosamente, debbo rilevare che il medesimo particolare è da Boccaccio attribuito a Pompeo, ma nelle note alla recente edizione del *De Casibus* questo scambio non viene segnalato<sup>56</sup>.

Su Bruto e Cassio, due le principali accuse dei grandi autori medievali: quella di tradimento (Dante li mette nel fondo

<sup>53</sup> Jean Bruneau (*La figure de Jules César de Dante à Shakespeare*, «Etudes Anglaises», 17 [1964], pp. 591-604) segue Gundolf in una discutibile interpretazione del valore «provvidenziale» assegnato a Cesare nella *Commedia*. Per giudizi più attenti e non ideologicamente prevenuti, vedi C.T. Davis, *Dante and the Idea of Rome*, Oxford, 1957, e soprattutto la voce di M. Pastore Stocchi in *Enciclopedia Dantesca*, vol. III, Roma, 1971, pp. 221-4.

<sup>54</sup> Ad esempio da G. Bullough, V, p. 20.

<sup>55</sup> *The Works of Geoffrey Chaucer*, a cura di F.N. Robinson, London, 1966, p. 197. Una conferma autorevole sull'inesistente dipendenza di Chaucer da buona parte delle fonti da lui dichiarate viene da R.K. Root, *The Monk's Tale*, in *Sources and Analogues of Chaucer's Canterbury Tales*, a cura di W.F. Bryan e Germaine Dempster, Chicago, 1941, pp. 642-4.

<sup>56</sup> G. Boccaccio, *De Casibus Virorum Illustrium*, a cura di Pier Giorgio Ricci e Vittorio Zaccaria, Milano, 1983 (IX vol. di *Tutte le opere di Boccaccio* [I classici Mondadori]).

dell'Inferno, ai due lati di Giuda, *Inf.* XXXIV, 19-23; Chaucer nomina «this false Brutus and his othere foone», *Monk's Tale*, 2706), e quella di parricidio (Boccaccio li presenta nella «Ingens caterva dolentium»: «Inde Brutus et Cassius tam parricidium suum quam apud Philippos susceptum flebant excidium», *De Casibus*, VI, xi)<sup>57</sup>.

Con Petrarca l'umanesimo fa emergere qualche tratto della personalità storica di Cesare dal confuso alone semimagico della sua immagine medievale. Negli ultimi anni della sua vita (intorno al 1370), Petrarca scrive il *De gestis Caesaris*, mettendo in luce le doti dello stratega e contestando le accuse di Cicerone e di altri («Posui ecce opiniones hominum, varias una eademque de re et hominum idem volentium: Caesarem scilicet infamare»)<sup>58</sup>. Cesare viene così quasi ad affiancarsi, nell'ammirazione del Petrarca, al modello opposto di virtù repubblicana rappresentato da Scipione<sup>59</sup>, e così a lungo esaltato fin dagli anni (1338-39) dell'*Africa* e della prima redazione della Vita di Scipione per il *De viris illustribus*. Le riserve verso Cesare, che certo egli aveva nutrito in precedenza, sembrano superate. Ed è dileguata la simpatia per il Bruto tirannicida che egli aveva evocato insieme al primo Bruto per incitare Cola di Rienzo (terzo dei grandi Bruti della storia) nella lettera – la cosiddetta *Hortatoria* – del giugno 1347:

Tres iam hinc ex ordine celebrantur Bruti: primus, qui Superbum regem expulit; secundus, qui Julium Caesarem interfecit; tertius, qui nostri temporis tyrannos et exilio et morte persequitur<sup>60</sup>.

Il *De gestis Caesaris* circolò autorevolmente nel Cinque-

<sup>57</sup> Edizione Ricci e Zaccaria, cit., p. 533.

<sup>58</sup> Francesco Petrarca, *De gestis Caesaris*, cap. xx, in *Francesco Petrarca. Prose*, a cura di Guido Martellotti et alii, Milano-Napoli, 1955, p. 264.

<sup>59</sup> Cfr. G. Martellotti, *Il Petrarca e Cesare*, «Annali della Scuola Normale di Pisa», 1947, p. 149 ss.; Id., Introduzione a *Francesco Petrarca. Prose*, cit., p. xxi: «è in questo periodo probabilmente che si perfeziona l'ammirazione del Petrarca per Cesare, di contro all'eroe prediletto negli anni giovanili, Scipione».

<sup>60</sup> F. Petrarca, *Var.* 48; in *Lettere di F. Petrarca delle cose familiari... lettere varie...* tradotte e annotate da G. Fracassetti, 5 voll., V, Firenze, 1867.

cento e oltre, anche in traduzione, come opera separata, attribuita a Giulio Celso, per essere riassegnata al Petrarca solo nel secolo scorso<sup>61</sup>. Intanto nel Quattrocento la grande questione se Cesare fosse un tiranno, avviata dal *De Tyranno* di Coluccio Salutati, proseguiva riaccendendo il contrasto tra umanisti fiorentini e settentrionali, con la disputa tra Poggio Bracciolini (che dal 1418 al 1422 visse in Inghilterra) e il cesariano Guarino Veronese<sup>62</sup>.

Bisogna tuttavia arrivare al Machiavelli dei *Discorsi* (benché vari siano i passaggi intermedi) per avere un giudizio *politicamente* negativo su Cesare:

È veramente cercando un Principe la gloria del mondo, dovrebbe desiderare di possedere una città corrotta, non per guastarla in tutto come Cesare, ma per riordinarla come Romolo (*Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, I, 10)<sup>63</sup>.

Se il Cesare di Machiavelli è il cattivo Principe che ha distrutto la propria gloria «guastando» ciò che voleva dominare, quello di Montaigne è il sedizioso sovvertitore del migliore e più grande stato del mondo, l'uomo che con la sua «furiosa» ambizione

a rendu sa memoire abominable à tous les gens de bien, pour avoir voulu chercher sa gloire de la ruine de son pays et subversion de la

<sup>61</sup> Cfr. G. Martellotti, «Nota critica ai testi», in *Francesco Petrarca. Prose*, cit., p. 1165. Il merito della riattribuzione va all'edizione di C.E. Chr. Schneider (Leipzig, 1827) e allo studio di Domenico Rössetti, *Petrarca, Giulio Celso e Boccaccio*, Trieste, 1828.

<sup>62</sup> Cfr. Hans Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton, 1955, e i testi raccolti in *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di Eugenio Garin, Milano-Napoli, 1955.

<sup>63</sup> *Niccolò Machiavelli*, 2 voll., Milano, 1939, II, p. 250. Sottolineando l'aderenza di Bacone al pensiero di Machiavelli, Emile Gasquet (*Le courant machiavélique dans la pensée et la littérature anglaises du XVIe siècle*, Paris, 1970, p. 399) rileva un contrasto proprio rispetto al giudizio su Cesare (il passo dei *Discorsi* da me citato è preceduto da un confronto con Catilina ove si dice che, se Cesare avesse avuto la stessa sorte di Catilina, sarebbe risultato più odioso di quello): «Machiavel juge avec rigueur celui qui mit fin à la République [...] Bacon, s'il admet l'ambition de César, réfute sans hargne le

plus puissante et fleurissante chose publique que le monde verra jamais (*Essais*, II, 33)<sup>64</sup>.

Montaigne guardava a Roma antica come un modello di repubblica unita e salda; e la «rovina» apportata da Cesare aveva significato «l'empirement universel du monde» (II, 36, p. 845), pregiudicando forse, nella sua ottica, la nascita e poi la sicurezza e lo sviluppo degli stati moderni, come la Francia, che ora si ritrovava scossa da lotte intestine.

Nel destino di Roma gli uomini delle grandi nazioni europee del Cinquecento leggevano analogie e contrasti col loro passato e il loro presente, e incitamenti e premonizioni per il loro futuro. Anche in Inghilterra, come ricorda P.A. Cantor, «no single attitude toward Rome prevailed in the English Renaissance, for many of the great intellectual conflicts of the age had a way of focusing precisely on Rome as a point of dispute»<sup>65</sup>.

Ciò che con più urgenza 'pratica' sembra impegnare gli inglesi dell'età Tudor, ai diversi livelli della loro attività intellettuale, è l'utilizzazione della storia romana in funzione dissuasiva, come deterrente quasi, affinché le guerre civili del recente passato non abbiano a trovare nuove occasioni per riaccendersi.

Nel suo *Governor* (1531) Sir Thomas Elyot, pur riconoscendo al Cesare-principe qualità individuali (coraggio fisico, efficienza, clemenza), ne aveva stigmatizzata l'arroganza e infine, equiparandone l'ambizione a quella di Pompeo, aveva attribuito ad entrambi non solo un gran numero di eccidi, ma la *sovversione* del più grande stato del mondo (in termini così simili a quelli, sopracitati, che Montaigne avrebbe poi usato da far pensare a un'origine comune):

jugement de Machiavel dans *The Advancement*». E qui Gasquet riporta le parole di Bacone: «For so it pleaseth Machiavel to say, that if Caesar had been overthrown, he would have been more odious than ever was Catiline; as if there had been no difference but in fortune, between a very fury of lust and blood, and the most excellent spirit (his ambition reserved) of the world?» (*The Advancement of Learning*, Everyman's Library, 1954, p. 175).

<sup>64</sup> M. Montaigne, *Essais*, a cura di A. Thibaudet, Paris, 1950, p. 820.

<sup>65</sup> Paul A. Cantor, *Shakespeare's Rome: Republic and Empire*, cit., p. 17.

Also Pompey, and Julius Caesar [...] by their ambition caused to be slain between them people innumerable, and subverted the best and most noble public weal of the world[...]

(III, xvi)<sup>66</sup>.

#### 8. Cesare e Pompeo: 'tragedie' istruttive sulle guerre civili

A oltre cinquant'anni di distanza dal *Governor* gli esempi antichi torneranno, a monito dei Principi, nelle aggiunte al *Mirror for Magistrates* la cui prima edizione, proibita sotto il regno di Maria la Cattolica e autorizzata dopo l'avvento di Elisabetta, conteneva narrazioni in versi sull'ascesa e caduta di potenti della sola storia d'Inghilterra. Nella «Tragedie» di John Higgins, inclusa nell'edizione del 1587, Cesare, dopo aver narrato le proprie imprese, mette in guardia Principi e nobili accusando se stesso e Pompeo della medesima colpa loro imputata da Thomas Elyot («ambition» e «pride», in quei contesti, connotano entrambi il peccato capitale della superbia):

You Princes all, and noble men beware of pride,  
And carefull will to warre for Kingdomes sake:  
By mee, that set myselfe aloft the world to guide,  
Beware what bloudsheds you doe undertake.  
Ere three & twenty wounds had made my hart to quake,  
What thousands fell for Pompeys pride and mine?  
(vv. 385-90)<sup>67</sup>

La larga diffusione del *Mirror for Magistrates* fu probabilmente uno dei motivi per cui anche le edizioni più tarde poterono seguitare a fornire *exempla* rivolti ai governanti. Ma i tempi erano intanto cambiati, e i modelli antichi, anziché fungere da ammonimento per il sovrano, erano già stati utiliz-

<sup>66</sup> Sir Thomas Elyot, *The Book Named The Governor*, Everyman's Library, p. 198.

<sup>67</sup> In *Parts Added to «The Mirror for Magistrates» by John Higgins and Thomas Blennerhasset*, a cura di Lily B. Campbell, Cambridge, 1946, p. 302.

zati per l'edificazione dei sudditi, come appare dai due esempi cui ho prima accennato: la dedica di Thomas North alla regina (1579) e il sottotitolo della versione inglese dalle *Guerre civili* di Appiano (1578).

Durante il decennio che vide al suo termine la presentazione delle *Lives* di North, Elisabetta era stata gratificata da alcuni spettacoli su Roma antica allestiti per la corte in occasione dell'Epifania. I titoli di quei testi perduti (*Quintus Fabius*, *Mutius Scaevola*, *Scipio Africanus*) fanno pensare che in quel decennio si tendesse a esaltare, attraverso figure esemplari, le glorie della Roma repubblicana. A insinuare la comparsa, già all'inizio del decennio successivo, di una diversa raffigurazione della storia di Roma, evocata come Repubblica sull'orlo della crisi a causa di lotte intestine, sta la coincidenza fra un titolo, *Storie of Pompey*, e la data della sua rappresentazione a corte, il 1581.

Altre testimonianze vengono da ambiti che, più dell'*entertainment* di corte, sono significativi di orientamenti e preferenze: il teatro accademico (spettacoli creati e allestiti nelle università e nei collegi giuridici), il *closet drama* (destinato essenzialmente alla lettura), e soprattutto il teatro pubblico. A quanto qui di seguito segnalo di aver individuato circa le presentazioni della storia di Cesare, vanno aggiunte le notizie e le considerazioni svolte nel secondo capitolo<sup>68</sup>, dove tratto di quella 'zona' del dramma d'argomento romano centrato sulle guerre civili di cui *The Wounds of Civil War* costituisce l'indicatore principale. Un testo, *The Wounds*, che Shakespeare poteva aver letto o, chissà, aver visto rappresentato, se è veritiera l'indicazione di un allestimento ad opera degli Admiral's Men fornita nel frontespizio dell'edizione a stampa del 1594. Al di là della differenza di argomento (il dramma di Lodge inscena le lotte tra Mario e Silla), Shakespeare poteva comunque, a mio avviso, avere nella memoria una traccia diretta o indiretta di quel dramma quando lavorò al *Julius Caesar* e, forse, anche al *Coriolanus*.

<sup>68</sup> Si veda in particolare il paragrafo 2, "Ascesa e declino della Roma repubblicana come temi per il teatro".

Sulla correlazione tra l'uccisione di Cesare e il problema teorico della definizione della tirannide, ampiamente dibattuto dal pensiero filosofico e storico-politico del Cinquecento, il teatro accademico inglese interviene, a quanto si può dedurre, da un'angolazione strettamente didattica. Del *Caesar Interfectus*, scritto in latino e rappresentato nel 1582 a Oxford, è rimasto l'Epilogo da cui già ho citato quella sorta di *comparatio antithetica* dove lode e condanna toccano tanto a Cesare quanto a Bruto, secondo un procedere per distinzioni e opposizioni tipico della logica Scolastica. Richard Edes, autore dichiarato dell'Epilogo (ma probabilmente aveva scritto l'intero dramma), conclude sul principio dell'inammissibilità della tirannide, quale che sia l'eccellenza di chi si dispone a esercitarla:

Caesarem secuta est fortuna iusta, si tyrannidem spectemus; iniusta si hominem: sed neque tyrannos Dii immortales licet optimos ferunt<sup>69</sup>.

Di un altro prodotto del teatro accademico, l'anonima *Tragedy of Caesar and Pompey. Or Caesars Revenge*, disponiamo invece del testo integro. «Privately acted by the Studentes of Trinity Colledge in Oxford» (secondo il frontespizio dell'edizione del 1607), la tragedia fu probabilmente scritta negli anni Novanta<sup>70</sup>. L'azione copre tutto l'arco degli eventi da Farsalo a Filippi, da una carneficina all'altra, scandita atto

<sup>69</sup> In Bullough, V, p. 195.

<sup>70</sup> Datazione proposta da F.S. Boas nella premessa alla sua edizione (*The Tragedy of Caesar's Revenge*, a cura di F.S. Boas, Oxford, 1911 [Malone Society], p. vi). Ernest Schanzer sostenne che Shakespeare conosceva la tragedia e che la sua importanza come fonte del *Julius Caesar* era seconda solo a Plutarco (*A Neglected Source of Julius Caesar*, «Notes & Queries», 199, 1954, pp. 196-7). Ma nel 1963 (*The Problem Plays of Shakespeare*, cit., p. 21 nota) dichiarò: «I feel no longer so confident of Shakespeare's knowledge of it», per concludere, tuttavia, che «the appearance on the battle-field of Caesar's ghost in the company of Discord, who has come from the Underworld, so strikingly parallels Antony's prophecy about 'Caesar's spirit, ranging for revenge / With Até by his side come hot from hell' [...] joined with the other points of resemblance [...] makes Shakespeare's knowledge of the play still seem probable to me. And the style of *Caesar's Revenge* to my mind rules out the possibility that it was the later play».

dopo atto da Discordia che nei Cori si compiace di ogni lotta intestina e del suo esito funesto. Davanti al suicidio di Bruto, assillato dallo spettro di Cesare, riappare Discordia annunciando di poter finalmente ridiscendere agli Inferi:

Now cloyde with blood, Ile hye me downe below,  
And laugh to thinke I caused such endlesse woe.

(vv. 2253-4)

Il *closet drama* si orienta piuttosto su eventi successivi alla morte di Cesare e connessi con la caduta di Antonio, stemperando la tematica politica della guerra civile in un'aura etico-passionale. Così è per *The Tragedy of Antonius*, versione di Mary Herbert contessa di Pembroke dal *Marc' Antoine* del senecano francese Robert Garnier, per *The Tragedy of Cleopatra* di Samuel Daniel e per *The Virtuous Octavia* di Samuel Brandon, opere tutte pubblicate fra il 1592 e il 1598. Diverso poteva essere forse l'*Antony and Cleopatra* (1600-1601) di Fulke Greville, di cui non resta traccia perché bruciato dall'autore per le analogie, a suo dire rischiose, che esso poteva suscitare con la vicenda della ribellione e della condanna a morte del conte di Essex<sup>71</sup>. Da segnalare infine, ancora per il *closet drama*, la traduzione di Thomas Kyd dalla *Cornélie* di Garnier, stampata nel 1594 con il titolo *Pompey the Great His Fair Cornelia's*

<sup>71</sup> La motivazione dà un'idea di quanto perigliosi dovevano essere i tempi sul finire del regno di Elisabetta per chi, come Fulke Greville, era fra i politici in vista. Bisognava evitare la rappresentazione di 'colpe' di personaggi che potessero suscitare analogie con i potenti contemporanei. Così, scrisse Greville parlando di sé in terza persona, poiché alcuni protagonisti del suo dramma mostravano «by the opinion of the few eyes which saw it [...] some childish wantonnesse in them, apt enough to be construed, or strained to a personating of vices in the present Governors, and government», e poiché infatti l'esempio poteva esser visto «not poetically, but really fashioned in the Earle of Essex then falling; and ever till then worthily beloved, both of *Queen*, and people», la «sudden descent of such greatnesse, together with the quality of the Actors in every Scene, stir'd up the Authors second thoughts, to bee carefull (in his owne case) of leaving faire weather behind him» (Sir Fulke Greville, *Life of Sir Philip Sidney*, a cura di Nowell Smith, Oxford, 1907, pp. 155-7. Da notare che la *Life* di Sidney, come tutti gli altri scritti di Greville a eccezione della tragedia *Mustapha*, apparvero postumi).

*Tragedy*, dove gli eventi sono filtrati ed echeggiati attraverso le lamentazioni di Cornelia: Pompeo è già morto, Cesare appare con Antonio in una sola scena, l'argomentazione morale e politica è affidata ai lunghi discorsi di Cicerone, e la deplorazione delle guerre civili al Coro.

Quanto al teatro pubblico, i drammi su Cesare di cui abbiamo notizia appaiono interamente o almeno in parte dedicati alla guerra civile, allo scontro con Pompeo. Mi riferisco a una *History of Caesar and Pompey* criticata come esempio di cattiva amplificazione retorica da Stephen Gosson nella controrisposta alla *Defence of Poetry* di Thomas Lodge<sup>72</sup>, che potrebbe esser stata rappresentata al Theatre, o che invece è da identificarsi con quella *Storie of Pompey* portata a corte, come ho già detto, per l'Epifania 1581. Al periodo 1594-95 sono da ascrivere le due parti di un *Caesar and Pompey* menzionate nella contabilità dell'impresario Henslowe per gli Admiral's Men<sup>73</sup>. Da quella stessa contabilità risultano in data 29 maggio 1602 l'anticipo a un gruppo di autori (Webster, Munday, Drayton, Middleton, «& the Rest») per un *Caesar's Fall*, e, a una settimana di distanza, il saldo al medesimo gruppo, esteso a Thomas Dekker, per un *play "called too shapes"*<sup>74</sup>. Potrebbe trattarsi di un'iniziativa concorrenziale rispetto al *Julius Caesar*, ma manca ogni elemento di riscontro. Su quei titoli si esercitò la fantasia dei disintegratori del canone shakespeariano che, in particolare con J.M. Robertson (*The Shakespeare Canon*, 1922), videro nel *Julius Caesar* l'unificazione finale di una trilogia originariamente composta da Marlowe forse con la collaborazione di Kyd, cui avrebbero messo mano più o meno tutti gli

<sup>72</sup> Lo scritto di Lodge, noto con il titolo attribuitogli di *Defence of Poetry, Music, and Stage Plays* (1579), polemizzava con *The Schoole of Abuse*, libello accusatorio contro il teatro lanciato dal puritano Stephen Gosson, il quale a sua volta replicò a Lodge con *Playes Confuted in Five Actions* (1582 circa), dove appunto si menziona la *History of Caesar and Pompey*. (Cfr. T.S. Dorsch, Introduzione al *Julius Caesar* [New Arden], London, 1955, p. xix.)

<sup>73</sup> Cfr. *Henslowe's Diary*, a cura di R.A. Foakes e R.T. Rickert, Cambridge, 1968, pp. 25, 26, 27, 28, 30.

<sup>74</sup> *Ibidem*, pp. 201, 202. *Two Shapes* è presumibilmente il titolo alternativo di *Caesar's Fall*.

autori nominati nel *Diary* di Henslowe, oltre a Shakespeare, Jonson e Chapman<sup>75</sup>.

Di fatto, il solo dramma su Cesare e Pompeo destinato al teatro pubblico che ci sia giunto (l'autore confessa che non arrivò mai a essere rappresentato) è *The Tragedy of Caesar and Pompey* di Chapman, stampata nel 1631 ma composta molti anni prima<sup>76</sup>. Basata sul Plutarco delle *Vite* e dei *Moralia*, con qualche prestito da Lucano che contribuisce a illuminare sinistramente la figura di Cesare e a orientare le simpatie su Pompeo nel suo itinerario dalla Fortuna alla Virtù, la tragedia è in verità per molti tratti più vicina alla *morality* che non al dramma storico. Nella Prefazione, tuttavia, è definita «a martial history» da Chapman, il quale solo con questa tragedia sceglie un argomento romano, mentre per le altre quattro attinge alla storia francese recente. Fin dal Prologo recitato da Catone l'accento è posto sui disastri dello scontro armato fra due grandi:

Now will the two suns of our Roman heaven,  
Pompey and Caesar, in their tropic burning,  
With their contention all the clouds assemble  
That threaten tempests to our peace and empire,  
Which we shall shortly see pour down in blood,  
Civil and natural wild and barbarous turning.

«Virtuous Cato» e «rebel Caesar» sono contrapposti in uno degli esempi usati nella sua *Apology for Poetry* da Sir Philip Sidney per illustrare la superiorità della Poesia, che mostra la virtù premiata e il vizio punito, rispetto alla Storia che induce a un rovesciamento dei valori:

<sup>75</sup> Cfr. in proposito T.S. Dorsch, Introduzione a *Julius Caesar*, cit., pp. xxi-xxiii.

<sup>76</sup> In *The Plays of George Chapman*, a cura di T.M. Parrott, 2 voll., London e New York, 1910-14 (ristampa New York, 1961), I, *The Tragedies*. Parrott ed altri ne assegnarono la data di composizione al 1612-13; varie convincenti considerazioni sono state avanzate a favore degli anni 1603-1605. È in ogni caso riscritta nel 1610-11 la prima scena del secondo atto.

See we not virtuous Cato driven to kill himself, and rebel Caesar so advanced that his name yet, after 1600 years, lasteth in the highest honour?<sup>77</sup>

Indubbiamente quei tratti da «rebel», da *sedizioso*, entravano a comporre la fisionomia del Cesare raffigurato da molti autori elisabettiani e presente nell'immaginazione del pubblico: grande conquistatore e stratega, ma anche ambizioso uomo di parte, colpevole di spargimento del sangue di suoi concittadini.

9. *Cerimonie e riti nel «Julius Caesar»: i turni di protagonisti attori di se stessi*

Se Shakespeare si fosse rivolto alla storia romana all'epoca in cui iniziava la sua carriera con le tre parti di *Henry VI*, e se avesse scelto la vicenda di Cesare, avrebbe riservato almeno parte dell'azione alla guerra civile con Pompeo, magari con un tocco lucaniano di simpatia per quest'ultimo<sup>78</sup>. Ma quando

<sup>77</sup> Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry*, a cura di G. Shepherd, London e Edinburgh, 1965, p. 112. (L'*Apology* fu scritta intorno al 1581-82, e stampata postuma nel 1595.)

<sup>78</sup> Da ricordare che in *Love's Labour's Lost* (V.1. 109-46) fra i «Nine Worthies» c'è Pompeo anziché Cesare. La classifica medievale dei «nove prodi» (i *neuf preux* francesi) comprendeva tre pagani (Ettore, Alessandro, Cesare), tre giudei (Giosuè, Davide, Giuda Maccabeo) e tre cristiani (Artù, Carlomagno, Goffredo di Buglione). Come rileva E.R. Curtius (*La littérature européenne et le moyen âge latin*, trad. francese della 2a ed. tedesca [1953], Paris, 1956, p. 458 e nota), Dante si rifà a questo modello per costituire, attraverso Cacciaguیدا, un suo elenco che, Cacciaguیدا incluso, comprende nove prodi della fede, giudei e cristiani (Par. XVIII, 37-48). La classifica dei «Nine Worthies» è sanzionata in Inghilterra, con particolare esaltazione di Artù, da William Caxton nella sua Prefazione a *Morte Darthur* (1485). In Francia, Cesare è fra i *Preux* fin da *Li Fet des Romains* e come tale permane nei rifacimenti italiani (cfr. L.-F. Flutre, *Li Fet des Romains dans les littératures française et italienne du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, cit., capitolo X). Curiosamente, mentre Richard David, curatore dell'edizione New Arden Shakespeare di *Love's Labour's Lost* (p. xxii ss., pp. 122-3), conclude che non si possono fornire spiegazioni definitive per la «unorthodox» presenza di Pompeo nella classifica shakespeariana, altri, riferendosi ai «Nine Worthies» in generale,

effettivamente giunse a Cesare, aveva lavorato per oltre dieci anni al grande affresco delle lotte intestine in Inghilterra e aveva prodotto molti ritratti contrastanti di re. Un'esperienza che gli aveva fatto scandagliare tanto le «civil wounds»<sup>79</sup> quanto i meandri oscuri dell'esercizio della sovranità, e che ora gli consentiva di presentare la *sua* storia di Cesare, con quel taglio così singolare nell'azione, e quell'ambiguità dei personaggi che resiste nei secoli a ogni tentativo d'interpretazione unilaterale. «The tragedies of history do not arise from the conflict of conventional right and wrong. They are more august and more complex. Caesar and Brutus each had right on his side»: sono parole di un grande studioso moderno di Roma quale Ronald Syme<sup>80</sup>, che ci ricordano come lo stesso giudizio stori-

esibiscono il solo caso di *Love's Labour's Lost* come testimonianza che la classifica medievale-rinascimentale poteva sostituire Cesare con Pompeo (cfr. Gundolf, trad. cit., p. 68; Curtius, trad. cit., p. 458 nota 2; Bullough, V, Introd., p. 18). A mio avviso l'inclusione shakespeariana di Pompeo in un piccolo *play-within-the-play* comico (*Love's Labour's Lost* fu rappresentata nel 1597) appare una spia della sicura riconoscibilità da parte del pubblico di una figura che, passata attraverso volgarizzamenti, rifacimenti e imitazioni medievali della *Farsaglia*, campeggiava ancora nell'immaginazione elisabettiana: in quella colta, grazie alla persistente fortuna del poema di Lucano (un'edizione apparve in Inghilterra nel 1589; la traduzione di Marlowe del I Libro, pubblicata solo nel 1600, ebbe probabilmente una circolazione manoscritta); in quella popolare, grazie a una deprecazione delle guerre civili diffusa da ogni genere di testi e forse anche per tradizione orale.

<sup>79</sup> Una metafora che occorre in tre drammi shakespeariani, tutti non posteriori al 1595 (*Titus Andronicus*, *Richard III*, *Richard II*: vedi qui, in proposito, il secondo capitolo, p. 91-92 e n. 28). Ma il timore delle «civil wounds» continuò a serpeggiare in Inghilterra negli ultimi anni di vita di Elisabetta e al momento della sua morte, come retrospettivamente rievoca Thomas Dekker, celebrando l'incoronazione di Giacomo I, con una variazione paronomastica di «wounds of civil war»: «The sorrow and amazement, that like an earthquake began to shake the distempered body of this Island (by reason of our late Sovereigns departure) being wisely and miraculously prevented, and the feared wounds of a civill sword [...] being stopt from bursting forth, by the sound of Trompets that proclaimed King James [...]» (*The Magnificent Entertainment* [1604], in Thomas Dekker, *The Dramatic Works*, a cura di Fredson Bowers, Cambridge, 1953-61, II, p. 253. Il corsivo nella citazione è mio).

<sup>80</sup> Ronald Syme, *The Roman Revolution*, Oxford, 1939, p. 59. Un altro specialista di storia romana, e di Cesare in particolare, come Jérôme Carcopino è entrato nel merito del *Julius Caesar* (*Shakespeare historien de César*, in *Rencontres de l'histoire et de la littérature*, Paris, 1963).

co su quei fatti debba ancor oggi tener conto di un'ambivalenza irriducibile. La differenza fra il luogo comune che circolava ai tempi di Shakespeare e quello che dice Syme sta nella percezione della natura ben «più augusta e più complessa» delle tragedie della storia rispetto alla nozione semplicistica di torto e ragione. Una percezione che a suo modo Shakespeare manifesta nel *Julius Caesar*, non solo evitando semplificazioni di giudizio morale (evitate anche nelle *histories*), ma conferendo ai fatti una natura più augusta. Più augusta sia rispetto alle descrizioni psicologiche del 'repubblicano' Plutarco, sia rispetto alle cronache puntigliosamente estese del 'monarchico' (filo-augusteo) Appiano. Attingendo, come io penso, agli scritti di entrambi gli autori antichi, Shakespeare li fonde e li supera in un'ambivalente esaltazione della teatralità dei personaggi storici poggiata sull'immagine confusa ma terribile della prima caduta di Roma, che per tanti canali era entrata nella mentalità colta elisabettiana e, in parte almeno, nell'immaginario del pubblico.

La grandezza raggiunta da Roma con le conquiste di Cesare («In the most high and palmy state of Rome, / A little ere the mightiest Julius fell», si dirà in *Hamlet*, I.1. 116-17) era stata termine di paragone per l'Inghilterra del conquistatore Enrico Quinto. «And what have kings that privates have not too, / Save ceremony, save general ceremony?» (*Henry V*, IV.1. 245-6). Cesare, Bruto, Cassio, Antonio hanno bisogno di «cerimonia», ma d'una qualità diversa dalla pompa delle corti inglesi; debbono comportarsi da attori («[...] bear it as our Roman actors do, / With untir'd spirits and formal constancy», II.1. 226-7), e il pubblico contemporaneo li riconoscerà come i più famosi attori della storia anche nei momenti in cui Shakespeare, acutamente consapevole com'è sempre del conflitto tra azione pubblica e morale privata, mostra di ciascuno le intime, umane fragilità.

Ricapitoliamo, concentrandoci sulla prima delle due macrosequenze in cui è nettamente scandito il *Julius Caesar*<sup>81</sup>,

<sup>81</sup> Cfr. Melchiori, Introduzione a *Giulio Cesare*, in Shakespeare, *I drammi*

quella che si svolge dall'inizio del dramma alla conclusione del terzo atto. Qui, registi, attori, celebranti delle cerimonie sono, nell'ordine, Cesare, Bruto (con Cassio), e infine Antonio.

La prima scena del primo atto e l'ultima del terzo fungono da prologo ed epilogo sul tema dell'indecidibilità del significato di cerimonie e segni estrinseci. In entrambe un gruppo di popolani equivoca e s'inganna. In I.1., al centro di dialoghi brevi fra tribuni e popolani, cade l'apostrofe rimproverante di Marullo che evoca iperbolicamente le celebrazioni per i trionfi di Pompeo:

Many a time and oft  
Have you climb'd up to walls and battlements,  
To towers and windows, yea, to chimney-tops,  
Your infants in your arms, and there have sat  
The livelong day, with patient expectation,  
To see great Pompey pass the streets of Rome:  
And when you saw his chariot but appear,  
Have you not made an universal shout,  
That Tiber trembled underneath her banks  
To hear the replication of your sounds  
Made in her concave shores?

(I.1. 37-47)

Celebrazioni che ora il popolo si accinge a *replicare* con significato opposto, inneggiando a colui che ha ucciso Pompeo: «And do you now strew flowers in his way, / That comes in triumph over Pompey's blood?» (50-1). Per esorcizzare le nuove, false celebrazioni bisogna intanto, secondo Marullo, toglierne i segni visibili, i simboli: «[...] Disrobe the images, / If you find them deck'd with ceremonies» (64-5).

In III.3. i popolani, infiammati dalla cerimonia celebrata da Antonio nel Foro, scambiano il poeta Cinna per il congiurato suo omonimo; ma quando il primo plebeo sembra essersi reso conto dell'equivoco, è il nome, il *segno*, ancora una volta, che viene ipersignificato:

*classici*, cit., pp. 237-42, e Adrien Bonjour, *The Structure of Julius Caesar*, Liverpool, 1958.

*Cin.* I am not Cinna the conspirator.

*I. Pleb.* It is no matter, his name's Cinna; pluck but his name out of his heart, and turn him going.

(III.3. 32-4)

Come in certi riti di esorcizzazione, il simbolo del male può essere estirpato solo compiendo sul corpo l'azione cruenta. Cinna viene fatto a pezzi, come nei racconti di Plutarco e di Appiano; ma nessuno dei due storici pensa a rovesciare il rapporto fra il nome e la cosa.

Entro la cornice del prologo e dell'epilogo, la macrosequenza è scandita da alcuni momenti cerimoniali che intervengono ad aprire e chiudere azioni e dialoghi; il ruolo d'iniziatore della cerimonia passa dall'uno all'altro dei principali contendenti, con duplici effetti di riverbero e di smentita.

Il primo è Cesare, con l'avvio dei giochi dei Lupercali («Set on, and leave no ceremony out», I.2. 11), e con il ritorno in processione al termine della festa (176-211). In mezzo, il dialogo cruciale Bruto-Cassio durante il quale giungono i suoni dei festeggiamenti e della simulata triplice incoronazione, che Casca racconterà, degradandola in parodia, dopo l'uscita di Cesare e del suo corteo.

Le scene successive (I.3. e II.1., in sequenza ininterrotta dalla sera della festa dei Lupercali fino all'alba) sono accompagnate dal temporale che, variamente commentato in chiave di portento e premonizione, fornisce uno sfondo simbolico all'azione. Inoltre, nell'incontro notturno a casa sua, Bruto dà il via a un momento di cerimoniale solennità, che non ha alcuna origine in Plutarco, invitando i congiurati a stringergli la mano («Give me your hand all over, one by one», II.1. 112); la rappresentazione gestuale è probabilmente intesa a protrarsi, accompagnando almeno parte della lunga risposta di Bruto («No, not an oath [...]» ecc., 114-40) all'invito di Cassio («And let us swear our resolution», 113), che sviluppa in altra direzione morale lo spunto di Plutarco (*Bruto*, 12) sulla segretezza dei congiurati («[...] having never taken othes together [...] they all kept the matter so secret to themselves [...]»)<sup>82</sup>. Il

<sup>82</sup> In Bullough, V, p. 97.

temporale termina la mattina, durante l'azione in casa di Cesare (II.2.), sicché l'elemento simbolico fluisce quasi senza soluzione di continuità nella descrizione e interpretazione del sogno di Calpurnia.

Cesare conclude la sua presenza sulla scena della vita (e della tragedia) con una presentazione cosmogonica della propria regalità inamovibile:

But I am constant as the northern star,  
Of whose true-fix'd and resting quality  
There is no fellow in the firmament.  
The skies are painted with unnumber'd sparks,  
They are all fire, and every one doth shine;  
But there's but one in all doth hold his place.  
So is the world: 'tis furnish'd well with men,  
And men are flesh and blood, and apprehensive;  
Yet in the number I do know but one  
That unassailable holds on his rank,  
Unshak'd of motion; and that I am he,

(III.1. 60-70)

Prima dell'urto dei pugnali, l'autocelebrazione si frantuma contro le ultime finte esclamazioni di supplica dei congiurati, non senza che Cesare ancora si paragoni alla divinità («[...] Wilt thou lift up Olympus?», 74).

Compiuta l'azione, è Bruto a inaugurare il rito sacrificale dell'immersione di braccia e armi nel sangue di Cesare, un rito che è recitazione archetipica di tutte le recite a venire, traduzione in fatto storico del sogno di Calpurnia, e rovesciamento dell'interpretazione datane da Decio.

Successivamente, è il turno di Antonio, che assume il compito di mutare di segno i valori simbolici stabiliti da Bruto e dai suoi. Il *leit-motif* gli viene proprio dal rito sacrificale voluto da Bruto. Attribuendo, in progressivo variare, connotazioni diverse all'immagine del sangue, egli imposta ed esegue da regista e primo attore la serie delle sue cerimonie, che per analessi e prolessi si pongono a conferma, smentita o preannuncio di ciò che è stato o sarà.

Dopo le prime parole rivolte al cadavere di Cesare e poi ai congiurati («[...] whilst your purpled hands do reek and smoke»,

III.1. 158), Antonio inscena la stretta di mano con tutti loro («Let each man render me his bloody hand. / First, Marcus Brutus, will I shake with you; / Next, Caius Cassius, do I take your hand», ecc., 184 ss.). Una cerimonia che rovescia in registro cruento quella della stretta di mano ordinata da Bruto nel patto notturno con i congiurati, e che si offre a contrasto ironico con le apostrofi che subito dopo Antonio, pur in presenza di Bruto e degli altri, rivolge alle ferite di Cesare (ferite, tra l'altro, che egli continua – e continuerà in seguito, – a rappresentare vive e sanguinanti, anziché realisticamente raggelate nel *rigor mortis*): «Had I as many eyes as thou hast wounds, / Weeping as fast as they stream forth thy blood» (200-201). Come se il contrasto tra una ostentata pacificazione e l'allocuzione al cadavere non bastasse a preannunciare l'esito sanguinoso d'uno scontro futuro, Antonio s'incarica di farne solenne «profezia» (ossia personale giuramento) quando, rimasto solo davanti al corpo di Cesare, si rivolge alle sue ferite:

Over thy wounds now do I prophesy  
 (Which like dumb mouths do ope their ruby lips,  
 To beg the voice and utterance of my tongue),  
 A curse shall light upon the limbs of men;  
 Domestic fury and fierce civil strife  
 Shall cumber all the parts of Italy;

(III.1. 259-64)

È Bruto a legittimare Antonio nel suo ulteriore ruolo di celebrante: «And that we are contented Caesar shall / Have all true rites and lawful ceremonies, / It shall advantage more than do us wrong» (III.1. 240-2).

#### 10. Antonio sul palcoscenico del Foro: gli spunti di Appiano e le interpolazioni dei suoi traduttori

Le due orazioni nel Foro, e in particolare quella di Antonio, sono comunemente segnalate come geniale creazione di

Shakespeare, giacché Plutarco ne offre sì e no qualche cenno<sup>83</sup>. Per contro, Appiano riporta con ampia dovizia di dettagli più d'un discorso di Antonio (e anche di Bruto) intervenuti nel lasso di tempo che secondo la sua cronaca trascorre fra l'uccisione di Cesare e i tumulti popolari, e che comprende contatti e trattative fra i congiurati e Antonio. Basti pensare che questo tratto della narrazione occupa trentatré paragrafi dell'edizione Loeb di Appiano<sup>84</sup>, mentre nell'edizione Loeb di Plutarco si trovano sull'argomento quattro paragrafi in *Bruto*, tre in *Cesare* e uno soltanto in *Antonio*.

Ma non è tanto in quello che gli oratori dicono quanto nei modi con cui lo rappresentano che Shakespeare può aver colto da Appiano alcuni spunti soprattutto per la resa spettacolare della 'recita' di Antonio.

In tutte e tre le *Vite*, il corpo di Cesare è esposto nel Foro; in *Cesare* (68), dove non è menzionato alcun discorso di Antonio, la folla, dopo l'apertura del testamento (non si dice ad opera di chi), vede il cadavere sfregiato dai colpi e «then there was no order to keepe the multitude and common people quiet». In *Bruto* (20) è Antonio a pronunciare l'orazione funebre e a mostrare «Caesars gowne all bloody»: «he layed it open to the sight of them all, shewing what a number of cuts and holes it had upon it. Therewithall the people fell presently into such a rage and mutinie [...]». In *Antonio* (14) la versione è pressoché identica, con la sola aggiunta «[Antonius] called the malefactors, cruell and cursed murtherers»<sup>85</sup>. Nel *Julius Caesar* Antonio, dopo aver mostrato il manto insanguinato, addita il corpo di Cesare: «[...] Look you here! / Here is himself, marr'd, as you see, with traitors» (III.2. 198-9). A questo proposito T.S. Dorsch, nella

<sup>83</sup> Sulla loro organizzazione retorica, cfr. Jean Fuzier, *Rhetoric versus Rethoric, Julius Caesar Act III, Scene 2*, «Cahiers Elisabethains», Avril 1974, e Alessandro Serpieri, *La retorica della politica in Shakespeare*, «Il piccolo Hans», 13 (1977), pp. 111-36.

<sup>84</sup> *Appian's Roman History*, 4 voll., London e Cambridge (Mass.), 1912-13 (Loeb Classical Library). Il II libro delle *Civil Wars* è nel III volume: testo greco a cura di E. Iliff Robson secondo l'edizione Teubner, traduzione inglese di Horace White.

<sup>85</sup> In Bullough, V, rispettivamente pp. 87, 105, 265.

relativa nota della sua edizione, osserva: «Shakespeare provides a powerful and moving climax with the uncovering of the body». Si potrebbe obiettare che l'atto stesso di levare in alto le vesti di Cesare implica, nella descrizione di Plutarco, lo scoprimento del cadavere. Ma se vogliamo scendere nel dettaglio, allora è Appiano a fornire letteralmente la didascalia per l'*actio* di Antonio e a suggerire le lamentazioni dei plebei («O piteous spectacle! / O noble Caesar! / O woeful day! / O traitors! villains! / O most bloody sight! / We will be revenged.» ecc., 200-7), che Shakespeare introduce, nel medesimo punto in cui occorrono nella narrazione storica, imprimendo loro, per giunta, una solennità da coro nettamente distinta dal tono colloquiale e 'umile' degli altri interventi del popolo nel corso di tutta la scena nel Foro. Così suona infatti il passo di Appiano nella versione elisabettiana:

Then falling into moste vehement affections, [Antony] uncovered *Caesars* body, holding up his vesture with a speare, cut with the woundes, and redde with the bloude of the chiefe Ruler, by the which the people lyke a Quire, did sing lamentation unto him, and by this passion were againe repleate with ire<sup>86</sup>.

Nel *Julius Caesar* il corpo è visibile ai popolani; non così in Appiano. Ma in entrambi i testi interverranno dei congegni a rendere le ferite scenograficamente eloquenti.

Let but the commons hear this testament,  
Which, pardon me, I do not mean to read,  
And they would go and kiss dead Caesar's wounds,  
And dip their napkins in his sacred blood,  
(III.2. 132-5)

Nella prima delle evocazioni che ne fa Antonio durante l'orazione funebre, il sangue di Cesare è sangue sacro, sangue da reliquia come quello della statua sognata da Calpurnia secondo la decifrazione di Decio («Your statue spouting blood [...] Signifies that from you great Rome shall suck / Reviving

<sup>86</sup> *Romanes Warres*, in Bullough, V, p. 158.

blood, and that great men shall press/ For tinctures, stains, relics, and cognizance», II.2. 85-9). Nella seconda, è sangue animato, metonimia per la persona intera di Cesare: «Mark how the blood of Caesar follow'd it, / As rushing out of doors, to be resolv'd / If Brutus so unkindly knock'd or no» (180-2). Mentre l'*elocutio* s'inerpica su una similitudine così spinta, l'*actio* si è già rafforzata: Antonio è passato infatti all'esibizione del mantello lacerato. A questa seguirà – ma dopo la ricostruzione dell'assassinio, con la statua di Pompeo «Which all the while ran blood» – l'esibizione delle ferite. Ma non basta esporle alla vista degli astanti; appoggiata sulla sapiente *dispositio* del tema del sangue nella scena precedente (vedi sopra le mie citazioni da III.1. 158, 184, 200, 259 sgg.), l'*elocutio* riprende il sopravvento sull'*actio* per rendere parlanti quelle «poor poor dumb mouths» («[...] and put a tongue / In every wound of Caesar that should move / The stones of Rome to rise and mutiny», III.2. 227, 230-2), e scatenare così, come prima 'profetizzato', «domestic fury and fierce civil strife».

I congegni della parola shakespeariana animano le ferite sul cadavere e visualizzano immagini di statue che sanguinano; ed è da queste animazioni simboliche che scaturiscono i fatti, la rivolta popolare contro i congiurati. Appiano introduce un congegno meccanico per spingere oltre l'effetto già scatenante delle parole di Antonio: una statua semovente di cera che mostra ciò che altrimenti non è visibile («for hys body it selfe lying flat in the Litter, could not be seene»):

While the matter was thus handled [*con il discorso di Antonio*], and like to have come to a fray, one shewed out of the Litter the Image of Caesar, made of waxe [...] Hys picture was by a devise turned about, and .xxiii. wounds wer shewed over al his body, and his face horrible to behold. The people seeing this pittifull picture, coulde beare the dolour no longer, but thronged togyther, and beset the Senate house, wherein *Caesar* was kylled, and set it a fyre, and the kylers that fledde for their lives, they ranne and sought in every place [...] <sup>87</sup>.

<sup>87</sup> *Ibidem*, pp. 158-9.

L'oggetto scenografico è decisamente cospicuo – e quanto determinante per gli orientamenti della folla lo evidenzia anche il traduttore che alla glossa in margine «*Caesars shape shewed in waxe*» ne fa subito seguire un'altra, «*Change of peoples mindes*». Non mi sembra del tutto fuori luogo pensare che quell'oggetto possa aver sollecitato la fantasia di Shakespeare, omologo com'è a quella parte della scenografia (verbale e non) del *Julius Caesar* costituita da statue, sangue e ferite, che le animazioni escogitate da Antonio portano in primo piano. In particolare, la vista di ferite rappresentate poteva suscitare nel pubblico reazioni emotive complesse, evocando la reverenza per l'eroismo del combattente coniugata alla pietà per la 'passione' della vittima<sup>88</sup>.

Nella narrazione di Plutarco, dove gli altri personaggi tutto fanno fuorché recitare, Antonio ha qualche gesto da attore, quando esibisce le vesti di Cesare. Ma non ci sono sottolineature particolari in questo senso. Chi presenta un Antonio attore di se stesso almeno quanto quello di Shakespeare è, come ho già accennato, proprio Appiano.

Il riscontro sulle traduzioni rinascimentali rivela, peraltro, come sia stato cancellato il senso di certi riferimenti che nell'originale greco rafforzavano la teatralità delle descrizioni. Limite qui l'esemplificazione a un solo passo del secondo libro delle *Guerre civili* (XX, 146 nelle edizioni moderne), relativo alla prima pausa di Antonio nella sua orazione funebre.

Nella traduzione italiana di Alessandro Braccio del 1538 (quattordici edizioni nel Cinquecento), il passo recita:

Mentre che Antonio parlava, uno come spiritato si pose le mani al petto stracciando la veste & avvolgendola con destrezza di mane nascose sotto il padiglione il letto in sul quale giaceva il corpo di Cesare & hora nascondendolo & hora scoprendolo<sup>89</sup>,

<sup>88</sup> Si veda in proposito qui appresso, nel secondo capitolo, il paragrafo 4, «Le ferite parlanti».

<sup>89</sup> Appiano Alessandrino delle guerre civili de Romani tradotte da M. Alessandro Braccio... In Vinegia. Nelle case di Pietro Nicolini da Sabbio, 1538, pp. 129<sup>v</sup>-130<sup>r</sup>.

La versione di Braccio, nonché quella spagnola di D. de Salazar (1536) e quella francese di Claude de Seyssel (1544), dipendono dalla diffusissima traduzione latina di Petrus Candidus, segretario del Papa Niccolò V (apparsa, si ritiene, nel 1452, quasi un secolo prima dell'*editio princeps* dell'originale greco), di cui perpetuano numerosi fraintendimenti. Nel nostro caso, l'errore maggiore (o la palese 'infedeltà') di Candidus è l'intrusione di un secondo personaggio («quasi lymphaticus» [sic]<sup>90</sup>, «comme un demoniacle & ravy d'Esperit» in Claude de Seyssel, «como espiridado» in Salazar<sup>91</sup>) cui è assegnata l'azione compiuta da Antonio nell'originale, dove comunque questi non fa cose così bizzarre come il nascondere «sotto il padiglione» il letto con il corpo di Cesare, per poi tirarlo fuori e nascondere di nuovo. Mentre l'italiano e lo spagnolo seguono Candidus alla lettera, de Seyssel (che a lavoro ultimato aveva potuto riscontrare un codice greco, secondo quanto egli dichiara nella dedica a Luigi XII) elimina la bizzarria; permane tuttavia il personaggio forsennato, il quale

[...] se meit autour du lict sur lequel estoit le corps, soubz un pavillon soy baissant quelque fois, & autrefois se haulsant<sup>92</sup>,

Nel 1551 apparve a Parigi l'edizione greca di Carolus Stephanus (Estienne, zio del più famoso Henri), contenente parte delle «guerre esterne» e i cinque libri delle guerre civili, e condotta su due codici parigini della fine del XV o dell'inizio

<sup>90</sup> [Manca il frontespizio: vol. I, 2<sup>a</sup> inizia] *P. Candidi in libros Appiani sophiste Alexandrini ad Nicolaum quintum summum pontificem Prefatio incipit...* [Al termine] *Traductio P. Candidi...* Venetiis per Bernardum pictorem & Erhardum ratdolt... una cum Petro loslein... 1477, vol. I, i [8].

<sup>91</sup> Appiano Alessandrino *Historia de todas las guerras civiles que uvo entre los romanos agora nuevamente traduzida de latin en nuestro vulgar castellano* [da D. de Salazar]... M. de Eguia: Alcala de Henares, 1536, Liiii[i<sup>v</sup>].

<sup>92</sup> *De Appian Alexandrin, Historien Grec, Des Guerres des Rommains, Livres XI... Et Cinq des guerres Civiles. Plus le Sixiesme desdictes guerres Civiles, extraict de Plutarque. Le tout traduit en François par... M. Claude de Seyssel, premierement Euesque de Marseille, & depuis Arceuesque de Turin. A Lyon. Pour Antoine Constantin, 1544, pp. 409, 410 (il passo della dedica, B<sup>v</sup>).*

del XVI secolo<sup>93</sup>. Sull'*editio princeps* di Stephanus si basò la buona traduzione latina di Sigismund Gelenius (Basilea 1554) il quale, sempre nel passo che abbiamo preso ad esempio, restituisce l'azione ad Antonio, e muta la descrizione spaziale:

His dictis vestem quasi fanaticus subductam accinxit quo esset expeditior, & supra lecticam in loco editiore astitit, subinde introspicens eam & aperiens<sup>94</sup>,

Da notare la dizione *in loco editiore* (in luogo elevato, quasi una tribuna), che traduce il greco ὡς ἐπὶ σκηνῆς di C. Stephanus (ma plausibilmente identico nel testo originale da cui tradusse Candidus). Dalla tenda-padiglione *sotto* cui («sub tentorio») stava, per Candidus, il letto-lettiga con il corpo di Cesare, si passa, con Gelenius, a un imprecisato luogo 'in alto', dal quale agisce Antonio. Finché σκηνή è preso nel senso di 'tenda' e derivati, non resta che aggirare, come nella tradizione inaugurata da Candidus, il significato di ἐπὶ (non si può stare *sopra* una tenda); intuendo forse una diversa denotazione del sostantivo, Gelenius cautamente la sfuma nel generico.

Il traduttore elisabettiano W(illiam) B(arcker) seguì, segnatamente per le *Civil Wars*, la versione latina di Gelenius anziché quella ben più nota e più facilmente accessibile di Candidus. Inoltre, come indicano le sue glosse, egli tenne sott'occhio per riscontro il greco dell'*editio princeps* di C. Stephanus nonché l'italiano di Braccio.

Di fronte al problema ὡς ἐπὶ σκηνῆς, W.B. si distaccò parzialmente da tutti i predecessori, forse cedendo a una interferenza biblica: σκηνή (tenda, padiglione) è, nel greco della *Versione dei Settanta*, quello che Dio ordina a Mosè di allestire: il *Tabernaculum* della Vulgata (*Exodus*, 26, 1 ss.). Così risulta infatti il passo nella sua versione:

<sup>93</sup> Cfr. E. Gabba, *Praefatio* alla nuova edizione Teubneriana di Appiano, Lipsiae, 1962, vol. I, p.viii.

<sup>94</sup> Cito dall'edizione greco-latina curata da Henricus Stephanus, *Appiani Alexandrini Romanarum Historiarum...* Genevae, 1592, pp. 519-20.

When he had saide thus, he pulled up his gowne lyke a man beside hymselfe, and gyrded it, that he might the better stirre his handes: he stooode over the Litter, as from a Tabernacle, looking into it, and opening it<sup>95</sup>,

Bisogna arrivare ad epoche a noi più vicine perché il significato alternativo (ma corrente dai tempi di Platone a quelli di Plutarco) di σκηνή (=scena) venga raccolto. Lo troveremo («velut in scaena quadam») nella versione latina pubblicata a Parigi nel 1840 a fronte del testo greco<sup>96</sup>, e derivata dalla fondamentale edizione di Johann Schweighäuser (Lipsia, 1785); infine, la già citata edizione Loeb del 1912 traduce l'espressione greca addirittura con «as in a play» (III, p. 497).

Per secoli, dunque, il paragone con il teatro, ancora naturale per la civiltà dei tempi di Appiano, venne non compreso o rimosso dai traduttori. Non mi sembra illegittimo trarre la conclusione che l'accostamento con il mondo fittizio della scena fosse ritenuto sconveniente, una degradazione quasi per lo scrittore antico che si voleva offrire ai contemporanei quale indiscutibile *auctoritas*, e per gli stessi protagonisti della sua storia. La tradizione Candidus aveva addirittura inventato un secondo, innominato personaggio, come per esonerare Antonio da un comportamento troppo esagitato. La tradizione Gelenius seguita da W.B., pur assegnando l'azione ad Antonio, aveva comunque omesso la similitudine *come su una scena*, sostituendola nei modi che s'è detto.

Nel testo greco la similitudine teatrale prosegue: quando vede le vesti insanguinate di Cesare, il popolo, *come un Coro* (οἷα χορός, «like a chorus in a play», Loeb), riprende le lamentazioni iniziate da Antonio. Il paragone scompare del

<sup>95</sup> *Romanes Warres*, in Bullough, V, p. 158.

<sup>96</sup> *Appiani Alexandrini Romanarum Historiarum quae supersunt...* [a cura di J.F. Dübner], Firmin Didot, Parisiis, 1840, p. 406. — La pur tarda versione inglese di John Davies (*The History of Appian of Alexandria... made English by J.D.*, John Amery, London, 1679) ricalcava ancora Gelenius: «[Antony] went and placed himself near the Bed where the Corps lay, upon an Eminent Place» (Part II, p. 115). Dalla dedica e dai passi che ho verificato mi sembra chiaro che Davies avesse lavorato esclusivamente su quel testo latino, con un occhio alla versione francese di Seyssel.

tutto con *Candidus* e con i traduttori continentali che lo seguono; viene ripreso in modo sottile da *Gelenius*, che dà ad Antonio il ruolo di *praecentor*, anticipando, con tale termine tardo latino, il carattere religioso del rituale funebre che Appiano, non senza però averlo prima paragonato a un evento scenico, si accinge a descrivere. A mezza strada tra testo greco e traduzione di *Gelenius*, il nostro W.B. non sceglie la parola *chorus*, ma scrive «lyke a Quire» (vedi, qui sopra, la prima delle citazioni dalle *Romanes Warres*).

Insomma, il testo greco poteva offrire più spunti congeniali alla drammaturgia di Shakespeare di quanti ne potesse sognare la 'filosofia' degli eruditi traduttori – monsignori, vescovi o laici che fossero – ancora estranei alla nuova civiltà teatrale che nasceva al loro tempo, e refrattari alla commistione fra Storia e spettacolo cui il pubblico del Globe era invece già avvezzato.

Non voglio con questo dire che Shakespeare avesse letto Appiano in greco; anzi, è saggio e opportuno non aggiungere altre ipotesi a quelle suggerite da quanti hanno inteso accrescere il suo «small Latine & lesse Greeke». Certo è però che qualsiasi raffronto, per parziale che sia, rimanda alla complessità tutta da indagare delle vie tortuose e delle confluenze sommerse che attraversano la storia della cultura e della mentalità.

LA REPUBBLICA INSANGUINATA: MARIO E SILLA  
IN «THE WOUNDS OF CIVIL WAR»  
DI THOMAS LODGE

1. *Notizie preliminari: il testo e la sua trasmissione, le origini, la data*

THE / WOUNDS / of Ciuill War. / Liuely set forth in the true Trage- / dies of *Marius and Scilla*. / As it hath beene publicly plaide in London, / by the Right Honourable the Lord high / Admirall his Seruants. / Written by *Thomas Lodge* Gent. / O Vita! misero longa, foelici brevis<sup>1</sup>. / [Marca tipografica] / LONDON, / Printed by Iohn Danter, and are to be sold / at the signe of the Sunne in Paules / Church-yarde. / 1594.

Così il frontespizio della prima edizione in-quarto del dramma di Lodge, iscritto nello *Stationers' Register* alla data del 24 maggio 1594<sup>2</sup>. Non ne risultano ristampe o successive edizioni fino al secolo scorso. Fu incluso nella *Select Collection of Old English Plays* a cura di R. Dodsley e J. P. Collier, London, 1825-33, VIII, 1-82 (poi nella riedizione della medesima a cura di W. C. Hazlitt, 1874-76, VII, 98-197) e in *The Complete Works of Thomas Lodge*, 4 voll., Glasgow, Hunterian Club, 1883, III, 1-78<sup>3</sup>. Due le edizioni moderne: la prima a cura di J. Dover Wilson per i Malone Society Reprints (Oxford,

<sup>1</sup> Il motto sembra attagliarsi all'impostazione del dramma, con un «vecchio» Mario dalle tante peripezie e un *Felix Silla*, presentato come giovane. Ma lo ritroviamo in varie altre pubblicazioni di Lodge.

<sup>2</sup> «Ent. J. Danter: *The Woundes of Ciuill Warre liuely sett forthe in the true tragedies of Marius and Scilla*» (W. W. Greg, *A Bibliography of the English Printed Drama to the Restoration*, 4 voll., I, London, 1970, p. 207; abbreviazione: Greg).

<sup>3</sup> Da notare che nessuna edizione moderna delle opere complete di Lodge ha fatto seguito a questa raccolta, introdotta da un «Memoir» di Edmund Gosse (ristampa New York, 1966).