

**NIENTE ORAZIONE FUNEBRE PER CESARE: L'ELOQUENZA DI
MARCO ANTONIO NELLO SPAZIO SCENICO DELLA TRAGEDIA
ITALIANA DEL XVIII SECOLO**

**NO FUNERAL ORATION FOR CESAR: THE ELOQUENCE OF MARK
ANTHONY ON THE STAGE OF ITALIAN TRAGEDY IN THE
XVIIITH CENTURY**

**NINGUNA ORACIÓN FÚNEBRE PARA CÉSAR: LA ELOCUENCIA DE
MARCO ANTONIO EN EL ESPACIO ESCÉNICO DE LA TRAGEDIA
ITALIANA DEL SIGLO XVIII**

Alessandra Romeo
Università della Calabria
(Italia)
alessandra.romeo@unical.it

Abstract

Il contributo analizza il personaggio di Marco Antonio il triumviro dal punto di vista del suo profilo oratorio nella drammaturgia italiana del XVIII secolo. Il risalto che Shakespeare aveva conferito all'eloquenza di Marco Antonio, nella scena del funerale di Cesare posta al centro del *Julius Caesar*, si configura come un'innovativa interpretazione delle fonti antiche sull'argomento (Cicerone, Quintiliano, Plutarco, Appiano, Svetonio). La scena dei funerali di Cesare trova uno spazio intermittente nella drammaturgia del cesaricidio: presente in quella francese, viene omessa nelle tragedie italiane. Il contributo esamina in particolare le tragedie di Antonio Conti (1677-1749) e di Pietro Chiari (1712-1785), entrambe intitolate *Giulio Cesare*. Conti e Chiari, che esemplificano due concezioni del teatro divergenti – la tragedia come racconto rigorosamente storico e “vero” per Conti, la tragedia come spettacolo che mira a intrattenere il pubblico per Chiari –, condividono la costruzione del personaggio di Marco Antonio secondo un profilo oratorio depotenziato. Nel *Giulio Cesare* di Conti Marco Antonio interviene, in epilogo, per descrivere il cesaricidio consumatosi “fuori scena”, assumendo una funzione accostabile al ruolo del “nunzio” della tragedia classica. Nel *Giulio Cesare* di Chiari il personaggio di Antonio esprime un'eloquenza persuasiva destinata al solo Cesare di cui sollecita la clemenza, tramite l'impiego di topoi elogiativi attinti ai testi ciceroniani. I due autori omettono la scena del funerale di Cesare, distaccandosi dalla tragediografia francese che, nelle versioni di XVI e XVII secolo (Jacques Grévin, George de Scudéry) e soprattutto nella pièce *La Mort de César* di Voltaire (1731), riservava all'orazione funebre di Antonio l'evidenza dell'epilogo dell'azione tragica.

Parole chiave: Marco Antonio – retorica - elogio funebre – tragedia - Idi di marzo.

Abstract

This paper focuses on modern critical reception of Mark Antony the triumvir from the point of view of his rhetorical ability. Theatrical literature has created Antony as dramatic character within texts focused on the Ides of March, starting from the French tragedy *La mort de César* of Jacques Grévin (1558). In his *Julius Caesar* William Shakespeare reshapes the character of Mark Antony as orator in the light of the ancient sources (not only Plutarch, but also Appian). But the funeral scene, that in *Julius Caesaris* characterized by Brutus's and Antony's speeches to "Plebeians" (III 2), doesn't always occur within the pattern of the "caesarian" tragedies. This paper takes into consideration the Italian tragedies of the XVIII century: they present the common feature of a "lack" of the Caesar's funeral as well as of the Antony's funeral oration. This is the case of the tragedies of Antonio Conti (1677- 1749) and Pietro Chiari (1712-1785), both named *Giulio Cesare*. Even if Conti and Chiari conceive the tragedy in a very different way – Conti supports tragedy inspired by historical truth, Chiari aims to please the public and fills his tragic plot with strokes and intrigue – their caesarian tragedies share the lack of the Antony's eulogy for Caesar. In Conti's drama Antony makes the account of the assassination of Caesar, that is not shown on stage, and takes the oratory function of "Nunzio" of the ancient tragedy. In Chiari's *Giulio Cesare* Antony is eloquent and persuasive towards Caesar "in life" and his rhetorical praise aims to make appeal to Caesar's conventional virtue, clemency. This common feature of the Italian tragedy about the Ides of March (starting from the *Cesare* of Orlando Pescetti, 1594, until the tragedy *Bruto secondo* of Vittorio Alfieri, 1787) marks a detachment from the French model of tragedy, so important for Italian dramatists of XVIII century, like *La Mort de César* (1731) written by Voltaire, in which to the funeral oration is given emphasis in the end of the drama's script.

Key words: Mark Anthony – rhetoric – funeral oration – tragedy – Ides of March

Resumen

Este artículo analiza el personaje de Marco Antonio el triunviro desde el punto de vista de su perfil oratorio en la dramaturgia italiana del siglo XVIII. El acento que Shakespeare había conferido a la elocuencia de Marco Antonio, en la escena del funeral de César ubicada en el centro del *Julius Caesar*, se configura como una innovadora interpretación de las fuentes antiguas sobre el argumento (Cicerón, Quintiliano, Plutarco, Appiano, Svetonio). La escena de los funerales de César encuentra un espacio intermitente en la dramaturgia del cesaricidio: presente en la francesa, es omitida en las tragedias italianas. Este artículo examina en particular las tragedias de Antonio Conti (1677 – 1749) y de Pietro Chiari (1712 – 1785), ambas tituladas *Giulio Cesare*. Conti y Chiari, que ejemplifican dos concepciones del teatro distintas – la tragedia como narración rigurosamente histórica y "verdadera" para Conti, la tragedia como espectáculo que apunta a entretener al público para Chiari-, comparten la construcción del personaje de Marco Antonio de acuerdo a un perfil oratorio desempoderado. En el *Giulio Cesare* de Conti, Marco Antonio interviene, en el epílogo, para describir el cesaricidio consumado "fuera de escena", asumiendo una función comparable a la del "nunzio" de la tragedia clásica. En el *Giulio Cesare* de Chiari el personaje de Antonio expresa una elocuencia persuasiva destinada solamente a César, a quien solicita clemencia, a través de la utilización de topoi elogiosos tomados de los textos ciceronianos. Los dos autores omiten la escena del funeral de Cesar, distanciándose de la tragedia francesa que, en las versiones del siglo XVI y XVII (Jacques Grévin, George

de Scudéry) y sobre todo en la obra *La mort de César* de Voltaire (1731), reservaba a la oración fúnebre de Antonio el énfasis de epílogo de la acción trágica.

Palabras clave: Marco Antonio – retórica - elogio fúnebre – tragedia - Idus de marzo.

Le riflessioni che qui propongo costituiscono un primo contributo a una ricerca dedicata alla ricezione in età moderna di Marco Antonio il triumviro, dal punto di vista del suo profilo oratorio. Indagare su Antonio quale personaggio fittizio, connotato “anche” dall'eloquenza, vuol dire confrontarsi, per l'età rinascimentale e moderna, col genere letterario che più di ogni altro ne ha proposto la dimensione di oratore, ossia la scrittura drammaturgica.¹ Esaminando l'eloquenza di Antonio nel contesto di quella che chiamerei la *drammaturgia del cesaricidio* ho rivolto l'attenzione alla tragediografia italiana del XVIII secolo, pre-alfieriana, in cui spiccano due pièces di soggetto cesariano, il *Giulio Cesare* di Antonio Conti (Padova 1677- Padova 1749) e il *Giulio Cesare* di Pietro Chiari (Brescia 1712- Brescia 1785).

Entrambi di provenienza veneta (Conti è di nascita padovana, Brescia era parte della Repubblica di Venezia quando vi nacque Chiari), entrambi formati al sacerdozio, da cui entrambi si allontanano per diventare “abati mondani”, Antonio Conti e Pietro Chiari esemplificano due concezioni della tragediografia per certi aspetti opposte, una divergenza che bene illustra le possibili risposte alla “crisi” della tragedia quale genere letterario da cui è attraversata la riflessione intellettuale e la prassi drammaturgica italiana dal Rinascimento in poi. Antonio Conti, personalità di caratura europea, intellettuale eclettico e uomo di scienza oltre che letterato,² teorizza e propugna una tragedia rigorosamente fedele alla storia, mirante all'edificazione morale, che nulla conceda al “mirabile romanzesco” e al gusto dell'intreccio inverosimile.³ Pietro Chiari, che vive qualche decennio dopo, poligrafo di vivace attivismo compositivo e di disinvolta abilità “mimetica” nel misurarsi con svariati generi letterari, è un prolifico

¹ Sull'oratoria di Marco Antonio si vedano Bardon (1952: I, 211 ss.), Kennedy (1972: 297-300), Chamoux (1986: 112 s., 129, 150), Calboli (1997: 13-26), Cavarzere (2000: 195, 211), van der Blom (2016: 248-279, 323-327); per uno stato della ricerca sul personaggio e la sua ricezione cf. Słapek & Łuc (2016: passim).

² Sulle vicende biografiche di Antonio Conti, i suoi soggiorni in Europa e la rete di relazioni intessuta tra Francia, Inghilterra, Germania, vd. Gronda (1983: 392-399), Rabboni (2008: 57-129, 281-306), Baldassarri, Contarini, Fedi (2009: passim).

³ La più argomentata e lucida esposizione dei principi drammaturgici della tragediografia contiana si trova nella *Prefazione* dello stesso Conti al *Marco Bruto*, dramma che, insieme al *Giunio Bruto* e al *Giulio Cesare* - anche se quest'ultimo era stato scritto per primo - articolò la trilogia teatrale dedicata al periodo repubblicano di Roma (Conti, 1751: 143-208).

autore di commedie (celebre la sua rivalità con Goldoni) prima che di tragedie, e concepisce la trama tragica, scandita dalla peripezia e dall'intrigo, secondo il dominio del "romanzesco", quando non dell'inverosimile.⁴

Soggetto drammaturgico composito, le Idi di Marzo sono, in pieno Settecento, materia di una tragediografia sperimentata. La comparsa di Cesare come personaggio teatrale moderno si deve, com'è noto, a Muret che, con *La mort de César* (1552), compone in latino una tragedia apertamente ispirata al modello classico, in particolare a Seneca.⁵ Il cesaricidio come soggetto di tragedia si infittisce nel corso del XVI secolo, ed è nel *César* di Jacques Grévin (1558) che appare per la prima volta Antonio fra i personaggi dell'azione;⁶ il primo dramma cesariano in lingua italiana è *Il Cesare* di Orlando Pescetti (1594, dedicata ad Alfonso II d'Este), mentre nell'Inghilterra dei Tudor il soggetto conosce una fortuna attestata, oltre che dal *Julius Caesar* shakespeariano, da versioni coeve meno celebri come quella di William Alexander.⁷ Di pochi decenni posteriore al testo di Shakespeare, databile come si sa al 1599, è la tragedia di George de Scudéry *La Mort de César* (1636), che documenta la continuità di una tradizione francese di interesse drammaturgico per la tematica cesariana, la cui prova più celebre sarà la pièce di Voltaire *La Mort de César* (1731).⁸

⁴ Sulla biografia di Pietro Chiari, in particolare sulla sua produzione drammaturgica, che ha inizio nel 1749 a Venezia per i teatri S. Samuele e S. Giovanni Crisostomo gestiti dalla famiglia Grimani, vd. Mangini (1980: 566-572; 1986: 39-48), Alberti (1986b: 151-167), Varese (1986: 49-75). Sulla controversa fama di Chiari presso i contemporanei, segnata da frequenti attacchi e accuse al punto da suscitare la pubblicazione di un poema vituperativo intitolato al suo nome, *La Chiareide*, vd. Espinosa Carbonell (2000: 385-402).

⁵ Esemplata su Seneca e il suo *Hercules Oetaeus*, la tragedia di Muret osserva le tre unità, fa uso del Coro, si chiude con l'apoteosi di Cesare; sul testo di Muret vd. La Penna (1985: 119-136), Cardinali (2012: IX-CCCI).

⁶ La tragedia di Grévin si chiude nel V Atto con una veemente rivendicazione del cesaricidio da parte di Bruto: "Le Tyran est tué, la liberté remise", "voyla, voyla la main,/ Dont ore est affranchi tout le peuple Romain", cui segue Cassio che equipara l'uccisione del "felon" Cesare alle imprese di Ercole, mentre Decimo Bruto formula una maledizione verso chiunque in Roma si mostri bramoso di tirannia come Cesare; Marco Antonio interviene nel punto in cui, una volta usciti i congiurati e i cittadini romani, rimangono in scena il cadavere di Cesare e un altro personaggio collettivo della pièce, i soldati delle legioni cesariane: è a loro che Antonio rivolge il suo discorso che, inaugurato dall'invocazione alle potenze divine che presiedono alla vendetta ("J'invoque des Fureurs la plus grande fureur,/ J'invoque le Chaos de l'eternelle horreur"), culmina nell'esibizione della veste di Cesare: "voyez, ceste robe sanglante/ C'est celle de César qu'ores je vous presente,/ c'est celle de César magnanime Empereur, ... massacré pauvrement / Par l'homicide Brute." Per il testo della tragedia vd. Grévin, Pinvert (1922); sulle tragedie umanistiche di soggetto cesariano cf. Pineaux (1985: 213-222).

⁷ Sulla drammaturgia inglese di soggetto cesariano mi limito, per ragioni di spazio, a indicazioni di massima: Ayres (1910: 183-227), Alfonzetti (1989), Innocenti (2010: 41-101), sulle modalità di adattamento dei testi shakespeariani fra '600 e '700, Griffin (2009: 371-398), Lovascio (2015: 105-130), in particolare su William Alexander.

⁸ Sul dramma di Scudéry, il suo testo e le sue fonti vd. Dutertre et Moncond'Huy (1992: 211-240); su *La mort de César* di Voltaire, che subì un provvedimento di interdizione appena fu edito, vd. Rousseau (1964: 1-42).

La *res* storica che concerne il cesaricidio, e la narrazione che ce ne rimane – dalle biografie plutarchee (le “Vite” di Cesare, di Bruto, di Antonio) alla storiografia di età imperiale (Appiano, Cassio Dione, Svetonio) – presentano una serie di nuclei tematici che la scrittura teatrale può convertire in veri e propri *topoi* drammaturgici, articolandoli come nodi drammatici e colpi di scena. Ne cito alla spicciolata alcuni: la cerimonia dei Lupercali del febbraio 44 a.C. quale movente estremo della decisione dei congiurati di procedere all'assassinio, i presagi che scandiscono la vigilia delle Idi, le ultime parole di Cesare, il suo testamento, ma anche il “temperamento” dominante di ciascuno dei personaggi che agiscono nella vicenda (dalla clemenza e/o fermezza di Cesare al radicalismo repubblicano di Cassio, dal carisma di Bruto quale capo “naturale” della congiura alla simulazione adulatoria di Bruto Albino nei confronti di Cesare, dall'ansia presaga della moglie di Cesare, Calpurnia, alla tempra “virile” di Porzia, moglie di Bruto). Di tali, e altri, *topoi* tematico-narrativi la drammaturgia del cesaricidio può avvalersi secondo le modalità compositive della selezione, dell'amplificazione, dell'omissione. La cerimonia funebre per Cesare pertiene a questo repertorio e costituisce, insieme al cesaricidio, una sequenza di rilevante dimensione scenica e di potenziale problematicità di rappresentazione. Il cesaricidio infatti pone una questione di rappresentabilità secondo i precetti del classicismo drammaturgico, in quanto fatto di sangue sconveniente da mostrare in scena, e molte versioni ne occultano di fatto l'esibizione demandando ai modi del racconto *post eventum* la rendicontazione dell'azione centrale delle Idi di marzo. Una visibilità scenica che sembrerebbe invece non riguardare, quanto a sconvenienza, il “funerale di Cesare”. La cerimonia funebre, quale azione, per così dire, naturalmente scenica e necessariamente oratoria, rimanda a un evento di indubbia realtà storica attestato da tutte le fonti antiche: e tuttavia il trattamento drammaturgico moderno del “funerale di Cesare” e dell'oratoria in esso profusa è tutt'altro che uniforme. La scelta di amplificare, ridurre, omettere, insomma di 'trattare' scenicamente quanto è tramandato dalle testimonianze greche e latine intorno al funerale di Cesare, connota la drammaturgia del cesaricidio non meno dell'opzione di mostrare, o solo raccontare, l'assassinio di Cesare: meno vistose forse le motivazioni sottese a queste scelte, ma non meno evidenti gli esiti scenici.

Che la cerimonia funebre per Cesare fosse pensata, organizzata e agita da Antonio è, com'è noto, storicamente documentato: un protagonismo soprattutto “oratorio” che si esprime nei modi della pronuncia dell'elogio funebre affidata al console collega di Cesare. Le fonti antiche, lo ricordo in estrema brevità, accreditano Antonio di

un'orazione funebre comunque cruciale per i destini dell'opinione pubblica sul cesaricidio: da Cicerone, che può definirsi il più reticente, e al tempo stesso rivelativo, testimone del ruolo di Antonio quale “regista” della cerimonia funebre per Cesare – “funeri tyranni, si illud funus fuit, sceleratissime praeuisti. Tua illa pulchra laudatio, tua miseratio, tua cohortatio”, “fosti tu a presiedere in maniera oltremodo delittuosa al funerale del tiranno, se quello può definirsi un funerale. Tuo fu quel bell'elogio funebre, tua quella lamentazione, tua quell'esortazione” (Cic. *Phil.* 2, 90) – ai resoconti di Plutarco, Appiano, Svetonio.⁹ Ma è soprattutto Quintiliano che certifica l'efficacia oratoria di Antonio quando addita come *exemplum* di *actio* patetica l'uso che il console seppe fare, durante la cerimonia funebre, della veste insanguinata di Cesare:

Quarum rerum ingens plerumque vis est velut in rem praesentem animos hominum ducentium, ut populum Romanum egit in furorem praetexta C. Caesaris praelata in funere cruenta. Sciebatur interfectum eum, corpus denique ipsum inpositum lecto erat, vestis tamen illa sanguine madens ita rapraesentavit imaginem sceleris, ut non occisus esse Caesaris, sed tum maxime occidi videretur . (Quint. VI, I, 31)

“Enorme è per lo più l'efficacia di questi gesti che inducono i presenti quasi a rivivere l'evento; la toga insanguinata di Cesare, per esempio, esposta nella cerimonia funebre spinse il popolo romano al furore. Si sapeva che era stato ucciso, il suo cadavere era stato inoltre posto sul catafalco, e tuttavia quella veste bagnata di sangue fece rivivere a tal punto l'immagine del delitto che sembrò che Cesare fosse stato ucciso non qualche giorno prima bensì che venisse trucidato in quel momento”.¹⁰

Dell'oratoria "agita" nella cerimonia funebre per Cesare la scena teatrale di XVI e XVII secolo fa un uso alterno, che conosce il suo apice nel *Julius Caesar* di Shakespeare. Il testo di Shakespeare, una sorta di spartiacque tra la forma di tragedia cesariana più legata al modello classico, e senecano in particolare (Muret, Grévin, Pescetti), e quella di un dramma storico incentrato su una trama "di vendetta" (“revenge tragedy”), distribuisce l'azione scenica entro un arco temporale largo e progressivo, oltre che in una molteplicità di luoghi, coerentemente coi principi drammaturgici elisabettiani, alieni dal classicismo delle unità sceniche. La scena dei funerali di Cesare

⁹ Cicerone ribadisce il carattere intenzionalmente sedizioso dell'*actio* funebre di Antonio nella III Filippica (*Phil.* 3, 30) e in un passo dellepistolario (*Att.* 14, 10, 1). Il racconto della cerimonia funebre è riportato, com'è noto, in App. *B C.* 2, 143-147, Plut. *Ant.* 14, 6-7 e *Br.* 20, 4, Suet. *Iul.* 84, Dio Cass. 44, 49. Sia Appiano sia Svetonio riferiscono della lettura da parte di Antonio, o di un araldo, dei senatoconsulti che avevano statuito la sacrosantità di Cesare e del giuramento dei senatori a tale riguardo, lettura che avrebbe di fatto sostituito la *laudatio* tradizionale. La speciale cura di Antonio per la *miseratio* - la parte più spettacolare della cerimonia, che prevedeva l'esecuzione di canti e di brani di tragedie - dimostra l'abilità del console di modulare il pathos funerario: sul punto si vedano almeno Kennedy (1968: 99-106), Pernot (1993: I, 288-289); Spina, Pepe, Balbo, Beta (2011: 134-176).

¹⁰ Le traduzioni del passo di Cicerone e di questo di Quintiliano sono mie.

non solo è rappresentata, ma è resa, con uno rilevante gesto innovativo, il centro drammaturgico dello svolgimento dell'azione – e non a caso posta all'inizio del III Atto –. L'arco temporale dell'azione, che va dai Lupercali, rappresentati in “retroscena”, allo scontro finale tra cesaricidi e cesariani, la battaglia di Filippi, dove la “vendetta di Cesare” trova compimento, ossia dal febbraio 44 a. C. all'ottobre del 42 a. C., consente allo spettatore di apprendere e seguire le vicende di tutti gli “attori” delle Idi. Fra questi due estremi cronologici Shakespeare pone al centro la scena dei funerali (atto III scena II): e introduce l'oratoria come motore dell'azione drammatica, ponendo nel “primo piano” scenico il discorso politico e il suo destinatario, la potenza della parola nella sua dimensione agonistica e dibattimentale. Prende la parola prima Bruto, che “risponde” ai cittadini di Roma dell'uccisione di Cesare, poi Antonio cui i congiurati hanno concesso di celebrare le esequie di Cesare. La scena dei funerali diventa insomma il punto di leva drammatico del *plot*: la vendetta di Cesare, che culminerà nella battaglia di Filippi, prende il via proprio dal rovesciamento del favore dei *Plebeians* verso Bruto nel suo contrario, suscitato dal discorso funebre di Antonio la cui eloquenza – una raffinata anti-retorica (“I am no orator, (...) I only speak right on”, *JC* III 2, 221; 227) che “non” loda Cesare e “non” contraddice Bruto –, converte in odio e sete di vendetta l'antecedente rispetto e ammirazione che Bruto si era guadagnato con la sua argomentazione del cesaricidio quale inderogabile rimedio alla colpa di Cesare di essere *ambitious*.¹¹

La tragediografia inglese post-shakespeariana, tra la fine del '600 e l'inizio del'700, semplifica, all'insegna di un'osservanza più diligente del classicismo, la struttura del *Julius Caesar* dimezzandone l'azione in due sequenze.¹² Una volta spezzata la sequenza scenico-narrativa che racconta gli eventi a partire dalle Idi di marzo fino a Filippi, la trama drammaturgica derivabile dalle Idi di marzo può configurarsi secondo due schemi di azione: uno ruotante intorno alla congiura e al suo obiettivo, l'uccisione di Cesare che

¹¹ Sull'Antonio del *Julius Caesar* shakespeariano mi limito qui a segnalare i contributi più recenti: Roe (2004: 173-187); Plett (2010: 13-47, 210-214), in particolare sul discorso di Bruto e il procedimento retorico definibile “antonymous parallelism” che rivela la cifra antiproblematica della sua oratoria: proporre come opzioni alternative, tra cui il destinatario possa scegliere, dei giudizi assertivi che non ammettono alternativa, almeno secondo il principio di realtà, come fa l'iterata interrogativa di Bruto ai *Plebeians*, “who is here so base that would be a bondman? If any speak; for him have I offended. Who is here so rude that would not be a Roman? If any speak; for him have I offended. Who is here so vile that will not love his country? If any speak; for him have I offended” (*JC* III, 2, 30); Wills (2011: 37-111); su Appiano e Svetonio quali fonti, influenti quanto Plutarco, della scena del funerale di Cesare nel *Julius Caesar* vd. Canfora (2015: 33-43), Setaioli (2017: 283-289).

¹² Così fa John Sheffield, duca di Buckingham, amico e sodale di Conti, autore di un *Julius Caesar* e di un *Marcus Brutus* (1722), probabilmente mai messi in scena; sugli adattamenti neoclassici di Shakespeare vd. Innocenti, 2010: 181-191.

si configura come il punto terminale dell'azione tragica (corrispondente agli atti I, II e III del testo shakespeariano), l'altro incentrato sugli accadimenti che conseguono alle Idi e conducono all'epilogo del conflitto tra le fazioni dei cesariani e dei cesaricidi, la battaglia di Filippi (coincidente grosso modo con gli atti IV e V del *Julius Caesar*).¹³ La materia cesariana di gran lunga più frequentata per le versioni teatrali rimane quella dedicata a quanto precede e prepara le Idi di marzo. Se il *Julius Caesar* di Shakespeare costituisce un'eccezione, con la sua macro-sequenza temporale, i rifacimenti post-shakespeariani ripropongono lo schema di azione che punta al cesaricidio quale 'ultima scena' dell'azione drammatica – quello vigente nei drammi cinquecenteschi –, schema riprodotto nelle versioni francesi di XVII e XVIII secolo (George de Scudéry, Voltaire). Queste ultime riservano al funerale di Cesare l'evidenza dell'epilogo della trama tragica, amplificando l'oratoria del protagonista della scena, Antonio.

Le tragedie italiane del XVIII secolo, inquadrate in questa consolidata prassi del trattamento del soggetto, mostrano invece una dimensione difettiva, ridotta, fino all'omissione, dell'eloquenza funebre per Cesare.

Intitolata *Giulio Cesare* la tragedia di Antonio Conti, concepita nel 1718 (e subito letta al dedicatario, il Cardinale Bentivoglio d'Aragona, all'epoca Nunzio apostolico in Francia¹⁴), conosce una prima edizione del 1726. Questa prima prova di drammaturgia cesariana si sarebbe configurata, qualche anno dopo, come una delle tappe di una trilogia di soggetto romano che Conti avrebbe completato con le due tragedie *Giunio Bruto* e *Marco Bruto*¹⁵. Tragedia aderente ai principi classicisti e al "vero" storico, il *Cesare* di Conti osserva le tre unità (di luogo, di tempo, di azione, e anche quella che i francesi denominavano unità 'd'interesse' – anche se questo non gli risparmierebbe la critica

¹³ Il trattamento del "dopo Idi di marzo" ricorre con estrema rarità nella drammaturgia del cesaricidio: ne ho riscontrato un solo caso, almeno in ambito francese, quello della tragedia *Marcus Brutus* di C.- A. Devineau de Rouvray (1742-1830), autore di svariate opere in versi nella Francia della Rivoluzione, dell'Impero napoleonico e della Restaurazione (Devineau de Rouvray, 1802, 2013). Questo testo, composto nel 1776, pubblicato nel 1802, probabilmente mai messo in scena, presenta l'azione scenica nell'unità di luogo del campo militare di Filippi dove, alla vigilia della battaglia, Antonio sollecita Bruto, in ricorrenti dialoghi esortativi, ad una per così dire "impossibile" riconciliazione che ponga fine al conflitto civile; l'ambizione letteraria di Devineau, superiore -va detto- al suo talento drammaturgico, era quella di emulare *La Mort de César* di Voltaire, componendone una sorta di "seconda parte".

¹⁴ Sull'accoglienza della tragedia da parte del Bentivoglio, positiva fino all'entusiasmo, vd. Rabboni (2008: 57-65).

¹⁵ Vale la pena sottolineare come il *Marco Bruto*, del 1744, preveda il personaggio di Cesare "invisibile", come dice l'autore; in una sorta di sfida drammaturgica che l'autore si impone, l'azione della pièce ruota esclusivamente attorno a Bruto, circondato dai personaggi che lo sostengono nel progetto del cesaricidio (Porzia, Servilia, Cassio, Decimo Bruto, Casca, Bibulo): non sorprende che, al pari di Cesare, invisibile finisca per risultare anche il personaggio di Antonio. Sulla vita "scenica" del Cesare di Conti vd. Alfonzetti (2009: 271-301); sul trattamento del personaggio di Cesare in Conti cf. Griffin (2009: 371-398).

dell'Accademico Fréret di avere sdoppiato fra Bruto e Cesare la simpatia dello spettatore mancando all'osservanza, appunto, di quella quarta unità –) : lo fa a costo di qualche forzatura cronologica, di cui l'autore dà lucidamente conto nella lettera al Bentivoglio preposta al dramma, come quella di “schiacciare” cronologicamente i Lupercali a ridosso delle Idi di marzo, come se la cerimonia si svolgesse entro la stessa unità temporale dell'azione e non, come nella realtà storica, un mese prima. Asseverano la struttura drammaturgica classicista della pièce l'uso del Coro e il Prologo d'apertura, pronunciato dall'Ombra di Pompeo. La morte di Cesare viene posta coerentemente “fuori scena” e costituisce l'epilogo dell'azione tragica. Conti conferisce ad Antonio, invece che il ruolo di oratore funebre, una funzione di annunciatore e descrittore del cesaricidio: un rendiconto rivolto non a un destinatario collettivo ed anonimo (popolo romano, plebei, soldati) bensì a un destinatario “istituzionale” e storicamente connesso al ruolo del personaggio, il Collegio dei Pontefici – che Conti, nella Lettera al Bentivoglio, chiama *Sacerdoti di Cesare* ricordando che Antonio ne era il “Capo” –.¹⁶ Antonio interviene così, a conclusione del dramma, nella scena “ultima” (l'ottava) del V atto, con un resoconto della morte di Cesare che ricalca la maniera del personaggio del Nunzio nella tragedia antica. Si tratta di un intervento articolato in due battute, due discorsi che esprimono un'eloquenza elogiativa di Cesare, ma il cui movente rimane prima di tutto autodifensivo: nell'incipit della sua orazione Antonio chiede infatti ai Pontefici che registrino negli Annali “per sua difesa” che egli è innocente, e snocciola i nomi degli assassini. Ne cito qualche stralcio :

ANTONIO :
Deh Pontefici, udite, e 'l registrate
Per mia difesa ne' Romani Annali.
Della morte di Cesare innocente
E' Antonio: Albino, Bruto, Cassio autori
Furo della congiura, e della morte.
(...)
Mentr'ei mi parla un gran romore ascolto
In Senato; io v'accorro, e veggo Giulio
Che in sembiante magnanimo e feroce
Di cento ferri riparava i colpi,
E solo resisteva a cento armati.
Io grido. Me uccidete, e in luogo santo
Uom sagrosanto rispettate. Ed urto
La calca, che più densa ognor s'affolla
Intorno al Dittator. Ne smanio, e corro
Qua e là cercando, e dimandando aita.
Ma son confusi, e sbigottiti i Padri,
E fuggire, o soccorrere, o gridare

¹⁶ Conti (1751: 334).

O non sanno, o non osano. La turba
 Incalza Giulio; e Cassio, e Cimbro, e Casca
 Gl'impian a vicenda il dorso, e 'l petto.
 Bruto alza il ferro; Cesare lo guarda
 Con languid'occhio, e sospirando dice
 Le voci estreme: *e tu mio Figlio ancora ?...*
 E per l'orror del parricidio avvolsse
 Entro la toga l'impiegato capo;
 E offerto a' colpi volontario il petto,
 Con dignitate Imperatoria cadde
 A' piè del Magno, insanguinando il suolo
 E 'l Simolacro. Ahi chi frenar può 'l pianto?

Nel morto corpo infellonir più volte
 I Congiurati, e rinnovar le piaghe:
 Ma non sì tosto ebber saziare l'ire,
 Che pentiti ed attoniti l'un l'altro,
 Si miravan tacendo. In vista loro
 Al cadavere illustre io discopersi
 L'insanguinato, e illividito volto,
 Ch'era ancor grande, e minacciar pareva
 Rivolto contra il Ciel, Roma, e gli Dei.
 (...)
 Ma bisogno non hai di pianto, e duolo,
 Ombra illustre, che qui forse t'aggiri,
 Vendicarti conviene. O Sacerdoti,
 Sollecitate, commovete Roma:
 E voi traditi popoli correte,
 Correte sì precipitosi all'armi,
 Uccidete, abbattete, vendicate
 Il vostro Imperadore, il vostro Padre,
 L'ottimo Padre necessario a voi,
 Necessario al Senato, a Roma, al Mondo.
 Muoian gl'ingrati.
 (Conti, 1751: V, 8)

Distribuiti nei due discorsi ai Pontefici ricorrono i motivi dell'oratoria funebre di Antonio, ma risultano depotenziati: è il modulo drammaturgico adottato da Conti che fa di Antonio un personaggio “loquente” più che “eloquente”, titolare di una battuta scenica da Nunzio piuttosto che di un'orazione tecnicamente retorica come quella di chi pronuncia l'elogio del morto nella cerimonia funebre. Conti conferisce inoltre al personaggio di Antonio un “carattere” privo di chiaroscuri, connotato in modo esclusivamente negativo, aderente al ritratto vituperativo che ne delinea l'oratoria ciceroniana delle Filippiche. La tragedia fa del console collega di Cesare il “machiavellico” consigliere del Dittatore, l'insinuante suggeritore di una politica “monarchica”, lo spregiatore del Senato ma anche della Plebe (che definisce fin

dall'inizio "compra"), insomma la vera anima nera del cesarismo.¹⁷ L'eloquenza di Antonio è affidata allo stile sobrio e moderato che connota la lingua tragica di Conti, con un endecasillabo privo di "acuti" sublimi o gravi, e l'uso di un lessico piano e prosaico¹⁸ – una scelta che sembra anticipare lo stile drammaturgico di Manzoni, e si situa al polo opposto di quella dizione scenica alla cui elaborazione attenderà, con zelo inesausto e alterni risultati, Vittorio Alfieri qualche decennio dopo –.

Il *Giulio Cesare* di Pietro Chiari, scritto nel 1752, viene rappresentato nel 1753 a Venezia "per il Teatro Grimani di S. Giovanni Crisostomo". Coerente con la propria concezione della scena teatrale, sia comica sia tragica, mirante a intrattenere il pubblico compiacendone i gusti piuttosto che ad istruirlo edificandone lo spirito, Chiari si concentra sull'esito spettacolare della trama infittendola di intrighi e di colpi di scena.¹⁹ L'oratoria di Antonio caratterizza il personaggio fin dall'inizio: nel I Atto infatti pronuncia un discorso dal Rostro, motivato dalla provocatoria evocazione di Cimbro della fatidica "profezia sibillina" sulla figura di un 're' che avrebbe sconfitto i Parti, che può definirsi un saggio di oratoria asserita ed enfatizzata dall'oratore stesso. Vale la pena citarne l'incipit:

ANTONIO: ... Antonio/ nacque dirò così, crebbe nel Foro,/ s'allevò nella Curia;
e i primi onori/ dalla Romana aurea facondia un tempo/ disputar seppe ad Attico, a
Catone,/ ad Ortensio, ad Ottavio, a Cicerone./ Oratore da' Rostri a voi più volte/
già perorai: da Console in Senato/ oggi, Romani miei, la prima volta/ a voi ragiono;
e a ragionar m'induce/ solo il pubblico ben. Non v'aspettate/ ch'io intessa fregi al
ver. Vadano in bando/ tutti i fiori dell'arte; e parli a voi/ soltanto il zelo mio (Chiari
1789: I, 1).

Chiari si compiace, più oltre, di connotare Antonio quale sferzante spregiatore dell'eloquenza senatoria di Cicerone: "Questo pungente/ perorare incivil da Cicerone/

¹⁷ Le battute di Antonio che illustrano la sua caratterizzazione di istigatore e fautore del dispotismo monarchico in luogo della libertà repubblicana intervengono nel I e nel III Atto, in forma di monologo la prima (scena III), la seconda in forma di replica a Cesare nel dialogo che i due intrattengono all'inizio del III Atto (scena I): qui Antonio suggerisce a Cesare di fare uso, ai fini dell'instaurazione di un potere monarchico, della profezia dei libri Sibillini riguardante una figura romana di "re" che sarebbe stata la sola a poter sconfiggere i Parti, e gli consiglia la condotta da tenere nei confronti di Bruto e Cassio per dividerli suscitandone la reciproca gelosia a proposito dell'ottenimento della Pretura.

¹⁸ Esplicito anche in questo caso Conti stesso nella Lettera al dedicatario del *Giulio Cesare*: "Mi son servito de' versi endecasillabi per meglio rappresentare la favella Latina, e Consolare. Ho schivato più che ho potuto ne' versi le durezza, le violenze, e le oscurità: ma non mi son curato di certa soavità, e piacevolezza, come non convenevoli alla tragedia" (Conti, 1751: 347).

¹⁹ Nella nota introduttiva al *Giulio Cesare*, "L'Autore a chi legge", Chiari afferma che le sole regole cui si è ispirato nel comporre l'opera sono "quelle del Genio degli Spettatori e quelle suggerite dall'esperienza dell'autore"; quanto al fine della sua tragediografia così si esprime: "empier di gente curiosa un teatro vastissimo in cui più volte ho osservato che un'arditezza solenne si concilia con gli applausi più strepitosi: la dove una tessitura tragica liscia, regolare e filata concilia la svogliatezza, ed il sonno" (Chiari, 1789: 5).

tutto apprese il Senato; e il pregio è questo,/ che il moderno acquistò Foro latino/ da un Orator plebeo nato in Arpino" (*Giulio Cesare* II 5). Infine Chiari enfatizza il profilo di Antonio "eloquente" tramite l'enunciazione del suo potere persuasivo ad opera del personaggio che più teme di soccombervi, Cesare. L'autore riesce a creare un orizzonte d'attesa nello spettatore rispetto al momento in cui la "temibile" oratoria di Antonio darà la sua prova. La scena in cui il tratto oratorio viene anticipato e amplificato da Cesare rappresenta la dettatura di un testo da parte del Dittatore a Mario, giovane senatore nipote di Antonio sotto il cui sembiante maschile si cela in realtà Flavia, la figlia di Pompeo – tornata segretamente a Roma dall'esilio, e segreta sposa di Antonio –. Cesare impone a Mario di trascrivere su un foglio i capi d'accusa contro Flavia che legittimano la condanna a morte "in contumacia" della donna: lo fa al fine di poter tenere lo sguardo sul foglio quando Antonio pronuncerà la difesa della donna.²⁰ Dice Cesare: "Mettermi in guardia il core/ da una ingiusta sorpresa; e farmi scudo/ contro le lusinghiere arti bugiarde/ d'una eloquenza adulatrice infida/ che tra noi tutto può" (II 5). La scena che rappresenta l'eloquenza seduttiva di Antonio è di fatto posta al centro del dramma, nel III Atto, e si svolge nella Curia dove il caso di Flavia viene sottoposto al dibattito dei senatori e alla sentenza finale di Cesare. La scena presenta una duplicazione del discorso retorico, perché prende prima la parola Bruto e dopo di lui Antonio; non si tratta però di un modulo dibattimentale né agonistico di 'messa in scena' dell'oratoria, perché l'obiettivo dei due discorsi è il medesimo: Bruto, secondo ogni verisimiglianza storica, difende la figlia di Pompeo – rivelandone così l'identità sotto i panni di Mario e provocando un'effettistica agnizione nello stupefatto Cesare –; Antonio prende la parola e pronuncia a sua volta la difesa di Flavia appellandosi alla clemenza di Cesare. La 'controcena' di Cesare durante il discorso di Antonio esplicita quel che era stato previsto nella scena della dettatura, e che la didascalia dell'autore indica con chiarezza: mentre Antonio parla Cesare tiene lo sguardo fisso sul foglio, a mo' di scudo appunto, per parare gli effetti dell'eloquenza del console. Antonio consegue la piena vittoria retorica articolando un veemente elogio della clemenza di Cesare culminante nella

²⁰ Lo spericolato, drammaturgicamente parlando, intreccio del *Giulio Cesare* di Chiari sconta più di una falla logica: rimane non giustificata scenicamente la certezza con cui Cesare anticipa le intenzioni difensive di Antonio nei confronti di Flavia: anche sottintendendo che Cesare sia a conoscenza del legame nuziale – presentato nella trama come segreto – che lega i due personaggi, è implausibile che il suo rapporto con Antonio non ne risenta. Le "arditezze" della trama cesariana di Chiari, con le loro forzature romanzesche (Antonio "amoroso" di una figlia di Pompeo, Cicerone in esilio), esemplano bene il gusto del paradosso, dell'antifrasi, della sua drammaturgia: una sfumatura parodica che lo situerebbe oggi, a buon diritto, nell'ambito creativo dell' *inventio* drammaturgica destinata alla *fiction* cinematografico-televisiva.

perorazione finale: qui l'oratore fa appello alla memoria del pianto che Cesare versò sul capo del padre dell'imputata, Pompeo, la cui consanguineità con Cesare, abilmente rievocata dal richiamo al vincolo di parentela che aveva legato i due uomini al tempo del Primo Triumvirato (Pompeo aveva sposato Giulia, la figlia di Cesare), vale a commuovere definitivamente Cesare: il quale, esclamando "Basta...Parta il Senato... e Flavia viva", salva la vita alla figlia del suo nemico. Il discorso di Antonio è di fatto un appello alla clemenza di Cesare, per i cui *topoi* encomiastici Chiari attinge a Cicerone, in special modo alla *pro Marcello* (Cesare, vincitore del mondo, che vince se stesso in magnanimità), con la facilità di chi intrattiene, fin dalla prima formazione 'scolastica', una consuetudine coi testi latini, in special modo con Cicerone.²¹

L'abilità oratoria come tratto connotativo del personaggio, enfatizzata quasi in forma metateatrale dall'enunciazione che ne fa Cesare, deriva, più che dall'Antonio shakespeariano (Shakespeare può dirsi un anti-modello, o almeno un modello controverso, per i letterati italiani del XVIII secolo), dal modello francese di tragedia cesariana, *La mort de César* di Voltaire: è Voltaire che fa introdurre l'orazione funebre di Antonio da Cassio – con un'acuta quanto abile variante dell'*imitatio* del testo di Shakespeare – il quale mette in guardia il Popolo, destinatario del discorso, dagli effetti manipolatorii dell'eloquenza di Antonio.²²

²¹ "Varcasti l'Oceàn. Province, e Regni/ Fur da te soggiogati, arse, e distrutte/ Ville, e Città; tutto vincesti il Mondo;/ Ma di tue glorie la maggior fu quella/ Di vincere te stesso. Ogni altra impresa/ Divide l'onor tuo colla tua spada,/ Colle macchine tue, co' tuoi soldati;/Ma la vittoria di te stesso è tutta/ Del tuo gran cor, e non ha dritto alcuno/ Su questa il tuo Pretore, o il tuo Tribuno" (Chiari, *Giulio Cesare* III 5), *topos* encomiastico modellato su Cic. *pro Marc.* 2, 7-8, in cui Cicerone eleva a facoltà divina la virtù cesariana di aver saputo *animum vincere* concedendo la grazia al nemico fuoriuscito Marco Marcello, e celebra le lodi di questo atto ascrivendone il merito al solo Cesare che in tale circostanza non deve condividere con nessuno, nemmeno con la Fortuna, la gloria della propria sapiente magnanimità. Vale la pena rilevare come Antonio Conti teorizzasse l'uso di far parlare i personaggi con frasi tratte da Cicerone al fine di comporre tragedie fedeli alla verità storica: "Antonio e Albino sono due adulatori ... I loro caratteri sono perciò sempre uniformi a loro medesimi, e si servono di quelle sentenze, colle quali Cicerone nelle sue Orazioni adulava Cesare" (Conti, 1751: 344).

²² Nell'ultimo atto de *La Mort de César* Voltaire dà il primo piano a Cassio invece che a Bruto, attribuendogli la funzione argomentativa e rivendicativa del cesaricidio che in Shakespeare viene svolta da Bruto: è Cassio, non Bruto, a brandire il pugnale davanti al popolo e a rivendicare il cesaricidio consumatosi poco prima "fuori scena":

CASSIUS: "J'ai tué mon ami pour le salut de Rome ! / Il vout asservit tous, son sang est répandu./ Est-il quelqu'un de vous de si peu de vertu,/ D'un esprit si rampant, d'un si faible courage,/ Qu'il puisse regretter César et l'esclavage?"; poco dopo Cassio ammonisce i Romani, con veemente insistenza, a diffidare di Antonio, che è "allievo" di Cesare nell'arte del tiranno, e a guardarsi dagli artifici della sua eloquenza: "Je sais que devant vous Antoine va paraître : / Amis, souvenez-vous que César fut son maître, / Qu'il a servi sous lui, dès ses plus jeunes ans,/ Dans l'école du crime et dans l'art des tyrans. (...) Ne vous trahissez pas, c'est tout ce que je veux ; / Redoutez tout d'Antoine, et surtout l'artifice" (Voltaire, *La Mort de César* III 7). Variando lo schema della scena del *Julius Caesar* di Shakespeare (III 2), che si apre con Bruto e Cassio in scena, chiamati entrambi a rendere ragione del cesaricidio ai *Plebeians*, Voltaire attenua il protagonismo cruento del cesaricidio che Bruto esercitava nel testo shakespeariano, e legittima il suo ruolo defilato nell'assassinio col movente della sopravvenuta consapevolezza di essere il figlio di Cesare;

Nel *Cesare* di Chiari la suadente eloquenza di Antonio è dunque elogiativa di Cesare ‘in vita’ e non assume alcuna funzione drammaturgica decisiva. Il perno drammatico della pièce di Chiari, e con esso il baricentro oratorio dell'azione, rimane basato sul personaggio di Cesare, che è il vero 'motore immobile' dell'intreccio. Nella scena del dibattito sulla sorte da riservare a Flavia è Cesare, oggetto 'passivo' dell'eloquenza di Antonio, a decidere di scongiurare la condanna a morte della figlia di Pompeo: la clemenza, connotato politico e ideologico del Cesare storico che la ricezione moderna eleva a cifra convenzionalmente identitaria del personaggio, sollecitata dall'abile *peroratio* di Antonio, sopraffà la volontà di sancire col giusto castigo la condotta 'criminale' di Flavia. Il protagonismo di Cesare nella pièce di Chiari tocca il suo apice proprio nella scena dell'assassinio: ferito a morte dai congiurati, Cesare agonizzante si produce in un monologo in cui 'perdona' i suoi uccisori, sancendo la propria connotazione di Padre della patria, di Dittatore giusto e magnanimo. L'opzione drammaturgica di rappresentare in scena l'assassinio di Cesare dimostra l'attitudine di Chiari verso un linguaggio tragico connotato dall'effettismo scenico (agnizioni, intrighi, scioglimenti inattesi), lontano dal controllato contenimento classicista perseguito da Conti. Ma dice anche come il protagonismo del personaggio Cesare si configuri in senso propriamente oratorio, tramite la parola retorica che, nell'amplificazione patetica del congedo in punto di morte, idealizza il personaggio. La morte in scena di Cesare ha una piena funzionalità drammaturgica e ideologica: l'exploit oratorio di Cesare morente, in cui perdona i suoi assassini e invoca pace per Roma, consegna il personaggio all'immagine “santificata” del Monarca martire della propria clemenza e del proprio amore per Roma.

Ad Antonio viene riservata l'ultima battuta del dramma (Atto V, scena ultima): questa è, ancor di più che nella tragedia di Conti, una sorta di epitome di motivi encomiastici, piuttosto che una compiuta orazione funebre. Eccone il testo:

ANTONIO
 Cesare è morto;
 E seco lui spirò l'onor di Roma,
 L'idea d'ogni virtù, la gloria, e il fiore

l'orientamento anticesariano della pièce, che subì non a caso la censura, configura Bruto quale eroe repubblicano integerrimo, che non deflette dal proposito antitirannico, e insieme figlio virtuoso che non si bagna del sangue del padre. Quanto il trattamento scenico delle Idi di marzo possa connotarsi in senso ideologico è confermato dal filone *royaliste* di interpretazione del soggetto, che in ambito francese riemerge in piena Restaurazione, dopo l'esempio seicentesco del *César* di Scudéry il cui schietto cesarismo è dichiarato dall'autore nella lettera dedicatoria a Richelieu che introduce la tragedia; di tale filone è un buon esempio *La Mort de César* (1825) di Jacques Coirentin Royou (1749-1828), il cui spirito cesarista e antivolterriano costò all'autore una contestatissima “prima” teatrale della pièce.

De' soldati, de' Duci, e degli Eroi.
Se fosse stata il lui l'alma men grande,
Men generoso il cuor, non piangeresti,
Ingratissima Roma, or la sua morte.
Ei di te si fidò, perché maggiore
Di te si conosceva, al mondo nato
Per gareggiar coi Numi. Il suo destino
Ad ogni Cittadin serve d'esempio,
Che la gran Roma è al suo cader vicina,
Se così tratta i figli suoi. Tra loro
Qualcun verrà, presto verrà qualcuno,
Che lei tratti del pari, e col suo sangue
Colle rovine sue cancelli affatto
Di libertà l'altero nome ingiusto,
Con cui dà gloria adesso anche ai delitti.
Roma allor si farà difenditrice
Dell'augusta memoria, e de' nipoti
D'un Cesare tradito; in vano allora
Per nome il chiamerà; che alle sue voci
Risponder può fin da quest'oggi il Mondo:
Cesare è morto, e non verrà il secondo.

(Chiari, 1789: V)

Anche nel trattamento che Chiari imprime alla vicenda delle Idi di marzo – disinvolto e ispirato alla commedia d'intreccio più che alla gravità lineare del dramma storico –, il funerale di Cesare non trova alcuno spazio. Questa tragediografia italiana sembra a disagio quando deve rappresentare la piazza, il foro; sembra rappresentare più volentieri la retorica deliberativa degli spazi chiusi della politica, il senato, la curia, la corte, l'interlocuzione oratoria dei vertici del Potere. Sarà Vittorio Alfieri a introdurre nella scena delle Idi di marzo il 'Popolo' quale personaggio agente, tanto da definirlo, nella premessa all'edizione delle tragedie del 1789, "interlocutore e attore, fra molti altissimi personaggi" dei drammi intitolati ai due "Bruti", *Bruto primo* e *Bruto secondo*. Nell'epilogo del *Bruto secondo*, composto fra il 1786 e il 1787, Bruto conciona il popolo accorso nel luogo del cesaricidio. Cesare ucciso 'in scena' farebbe pensare a una scelta meno osservante della norma classicista: la prova drammaturgica alfieriana, apertamente ispirata a Voltaire, opta per un perentorio protagonismo del personaggio di Bruto, l'eroe titanistico che con un'arringa di accento 'eroico' rivendica a sé solo sia il gesto sia il rendiconto del gesto del cesaricidio. E tuttavia, anche in questo spazio scenico occupato dal corpo di Cesare, dal capo dei congiurati e dalla folla che chiede ragione dei fatti, il personaggio di Antonio viene integralmente rimosso, e il *Bruto secondo* itera la rimozione, tutta italiana, della scena storicamente "vera", il funerale di Cesare, in cui Antonio aveva agito da "primo attore".

Conti e Chiari: due modi di comporre tragedia per alcuni versi opposti, ma un solo esito scenico, niente orazione funebre per Cesare. Sui motivi di questa inclinazione italiana a emarginare l'eloquenza funebre di Antonio dalla scena posso solo formulare qualche ipotesi riservandomi di approfondirne tutti gli aspetti. Ricorrendo alla nozione di "ciceronianismo" sarei tentata di dire che l'oratoria, nella drammaturgia italiana del cesaricidio, torna a essere letteralmente "ciceroniana". E lo è in duplice senso: quale rielaborazione mimetica dei *topoi* elogiativi che Cicerone aveva articolato nelle orazioni destinate a Cesare, e quale riproposizione del ritratto vituperativo consegnato ai posteri dalle Filippiche. È come se la grandiosa *reticentia* cui Cicerone ricorre, nella II Filippica, per accusare, senza menzionare né dettagliare, l'oratoria funebre di Antonio per Cesare, agisse da matrice ideologica della drammaturgia del cesaricidio italiana, legittimandone la peculiare *inventio* che omette l'elogio funebre di Antonio e con esso la potenza 'sediziosa' della sua parola. Un'omissione tanto più rilevante a fronte del modello tragico francese, che all'eloquenza dell'*Oraison funèbre* di Antonio conferiva, come si è detto, il risalto e l'evidenza scenica dell'epilogo dell'azione tragica.

Va detto che il ciceronianismo in senso ideologico, quale dottrina politica di segno "repubblicano", ha una radicata tradizione in Italia, a partire dall'Umanesimo di Coluccio Salutati e di Leonardo Bruni. Ma credo che sia un fattore meno attivo sulla configurazione drammaturgica del cesaricidio nella tragedia italiana. Se Antonio Conti conferisce al suo Cesare qualche chiaroscuro di 'carattere' rendendo in qualche misura la complessità del personaggio (non solo dispotico arbitro delle libertà repubblicane, ma anche magnanimo Dittatore), il Cesare di Pietro Chiari è rappresentato secondo i tratti laudativi del Monarca "innamorato" di Roma, sollecito nel farsi amare dai Romani, preoccupato di esibire, fino all'autodistruzione, la virtù cardinale che lo definisce, la clemenza. Nell'uno e nell'altro caso, entro uno schema drammaturgico scandito dall'anticesarismo più 'repubblicano' così come in una trama ispirata al più fervente cesarismo, nulla avrebbe impedito di dare un risalto ideologico al cesariano più celebre, tramite la sua controversa eloquenza funebre. Che la drammaturgia italiana del XVIII secolo (Conti, Chiari, Alfieri, dopo il cinquecentesco Pescetti) sia uniformemente connotata dall'omissione del funerale di Cesare quale occasione di oratoria militante, denuncia forse la difficoltà di dare espressione scenica al discorso retorico che gli antichi chiamavano epidittico: l'oratoria meno pragmatica ma spesso, e non soltanto nell'antichità, la più ideologica.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Carmelo, ed. (1986a); *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*. Vicenza: Neri Pozza.
- ALBERTI, Carmelo (1986b); "Un'idea di teatro contro la riforma goldoniana", in C. Alberti (ed.), *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*. Vicenza: Neri Pozza, pp. 152-167.
- ALFIERI, Vittorio (1789); *Tragedie*, a cura di N. Bruscoli, III. Bari: Laterza 1946.
- ALFONZETTI, Beatrice (1989); *Il corpo di Cesare. Percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento*. Modena: Mucchi.
- ALFONZETTI, Beatrice (2009); "Conti e la fondazione del «Teatro romano». *Giunio Bruto e Marco Bruto* in scena", in G. Baldassarri, S. Contarini, F. Fedi (edd.), *Antonio Conti: uno scienziato nella République des Lettres*. Padova: Il Poligrafo, pp. 271-301.
- AYRES, Harry Morgan (1910); "Shakespeare's Julius Caesar in the Light of Some Other Versions", in *Publications of the Modern Language Association of America* 25 (2), pp. 183-227.
- BALDASSARRI, Guido; CONTARINI, Silvia; FEDI, Francesca, edd. (2009); *Antonio Conti: uno scienziato nella République des Lettres*. Padova: Il Poligrafo.
- BARDON, Henry (1952); *La littérature latine inconnue*, I. Paris: Klincksieck.
- van der BLOM, Henriette (2016); *Oratory and Political Career in the Late Roman Republic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CALBOLI, Gualtiero (1997); *The Asiatic Style of Antony: some considerations*, in B. Czapla, T. Lehmann, in S. Liell (ed.), *Vir bonus dicendi peritus. Festschrift für Alfons Weische zum 65. Geburtstag*, Wiesbaden: Reichert, pp. 13-26.
- CANFORA, Luciano (2015); *Augusto figlio di Dio*. Roma-Bari: Laterza.
- CARDINALI, Giacomo (2012); "Introduction", in Marc-Antoine de Muret, *Jules César. Iulius Caesar*, Introduction, édition et notes di don Giacomo Cardinali, traduction de Pierre Laurens. Paris: Les Belles Lettres, pp. IX-CCCI.
- CAVARZERE, Alberto (2000); *Oratoria a Roma. Storia di un genere pragmatico*. Roma: Carocci.
- CHAMOIX, François (1986); *Marc Antoine : Dernier prince de l'Orient grec*. Paris: Arthaud.
- CHIARI, Pietro (1789); *Giulio Cesare*. Bologna: Stamperia di S. Tommaso d'Aquino.
- CONTI, Antonio (1751); *Le Quattro Tragedie Composte Dal Signor Abate Antonio Conti (1751)*. Firenze: Andrea Bonducci (ristampa anastatica).
- CORENTIN Royou, Jacques (1825, 2016), *La Mort de César*, Paris, Collection XIX BnF-Partenariats.

- DEVINEAU de Rouvray, C.-A. (1802, 2013); *Marcus Brutus, tragédie en 3 actes et en vers* (Éd. 1802), France, Hachette Livre Bnf .
- DUTERTRE, Éveline et MONCOND'HUY, Dominique (1992); "Introduction", in Georges de Scudéry, *Le Prince déguisé, La mort de César*, édition critique. Paris: Société des Textes Français Modernes.
- ESPINOSA CARBONELL, Joaquín (2000); "Pietro Chiari y las polémicas literarias del siglo XVIII. La Chiareide", in *Cuadernos de Filología Italiana*, n. extraordinario, pp. 385-402.
- GRÉVIN, Jacques (1922); *Théâtre complet et poésies choisies*, avec notice et notes par Lucien Pinvert. Paris: Garnier.
- GRIFFIN, Julia (2009); "Shakespeare's *Julius Caesar* and the Dramatic Tradition", in M. Griffin (ed.), *A Companion to Julius Caesar*. London: Wiley-Blackwell, pp. 371-398.
- GRONDA, Giovanna (1983); "Conti, Antonio", in *Dizionario Biografico degli Italiani* 28, pp. 392-399.
- INNOCENTI, Loretta (2010); *La scena trasformata. Adattamenti neoclassici di Shakespeare*. Pisa: Pacini.
- KENNEDY, George A. (1968); "Antony's Speech at Caesar's Funeral", in *The Quarterly Journal of Speech* 54, pp. 99-106.
- KENNEDY, George A. (1972); *The Art of Rhetoric in the Roman World*, Princeton, Princeton University Press.
- LA PENNA, Antonio (1985); "La non gloriosa entrata di Cesare nella tragedia moderna", in R. Chevallier (éd.), *Présence de César. Actes du colloque des 9-11 décembre 1983. Hommage au doyen Michel Rambaud*. Paris: Les Belles Lettres, pp. 119-136.
- LOVASCIO, Domenico (2015); *Un nome, mille volti: Giulio Cesare nel teatro inglese della prima età moderna*. Roma: Carocci.
- MANGINI, Nicola (1980); "Chiari, Pietro", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 24, pp. 566-572.
- PERNOT, Laurent (1993); *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, I, Paris, Institut d'Études Augustiniennes.
- PINEAUX, Jacques (1985); "César dans la tragédie humaniste de la Renaissance française", in R. Chevallier (éd.), *Présence de César. Actes du colloque des 9-11 décembre 1983. Hommage au doyen Michel Rambaud*, Paris, Les Belles Lettres, pp.213-222.
- PLETT, Heinrich F. (2010); *Literary Rhetoric. Concepts - Structures - Analyses*, Leiden-Boston, Brill.
- RABBONI, Renzo (2008); *Speculare sodo, ragionar sostanzioso. Studi sull'abate Conti*, Firenze, Olschki.

Ninguna oración fúnebre para César ... / Romeo, A.

- ROE, John (2004); "'Characters' in Plutarch and Shakespeare: Brutus, Julius Caesar, and Mark Antony ", in C. Martindale and A.B. Taylor (eds.), *Shakespeare and the Classics*, Cambridge, Cambridge University Press, 173-187.
- ROUSSEAU, André-M. (1964); *Voltaire: La Mort de César*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur.
- SETAIOLI, Aldo (2017); "Antony's speech in Shakespeare's *Julius Caesar* and the ancient sources", in *Prometheus* 43, pp. 283-289.
- SŁAPEK, Dariusz & ŁUĆ, Ireneusz, edd.(2016); *Marcus Antonius. History and Tradition*, Lublin, Maria Curie-Skłodowska University Press.
- SPINA, Luigi, PEPE, Cristina, BALBO, Andrea, BETA, Simone (2011); "Discorsi alla morte di Cesare: Storiografia Oratoria Teatro", in *I Quaderni del Ramo d'Oro*, 4, pp. 134-176.
- VARESE, Claudio (1986); "Per un'imparziale rilettura", in C. Alberti (ed.), *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, Vicenza, Neri Pozza, pp. 49-75.
- WILLS, Garry (2011); *Rome and Rhetoric. Shakespeare's Julius Caesar*, New Haven & London, Yale University Press.

RECIBIDO: 6 / 10 / 2017 - ACEPTADO: 24 / 11 / 2017