

## LA TRAGEDIA DELLE AMBIZIONI *Julius Caesar* di Shakespeare

STEFANO BRONZINI

**Abstract** – In *Die fröhliche Wissenschaft* Nietzsche states that to Brutus “Shakespeare consecrated his best tragedy – it is at present still called by a wrong name,—” (aphorism 98). On the contrary, *The Tragedy of Julius Caesar* proves to be an extremely appropriate title to let ambition stand out as the protagonist of the play. It thus becomes clear why, after the words “speak hands for me! [...] – Then fall Caesar”, the noble Brutus can declare with his bloody hands “Ambition’s debt is paid”: such words are uttered in the same scene where Cassius predicts “How many ages hence/ Shall this our lofty scene be acted over,/ In states unborn, and accents yet unknown?”. Thus, Shakespeare entrusts Brutus with the task of revealing the very essence of the tragedy – “How many times shall Caesar bleed in sport,/ That now on Pompey’s basis lies along,/ No worthier than the dust?” –, as if the Bard wanted ambition to act as a protagonist, not to be ascribed to any of the characters. In this way, the origin of *Julius Caesar*, rooted in the Morality Play, shows through. The Roman play in the Elizabethan version performed by fifteen actors, where Medieval allegorical themes and Renaissance themes merge and blur, is devoted to a theme not to a hero. *Julius Caesar* deals with ambition, not with Julius Caesar as such. The Renaissance Bard, detaching himself from his Plutarchean source, made all actors the protagonists of a tragedy that was rich – maybe excessively – in material. In the 1599 play, there are a lot of elements – even too many –, exactly those ingredients which would have returned, properly balanced, in the later great tragedies: *Hamlet*, *Othello*, *King Lear*, *Macbeth*, *Antony and Cleopatra*, are Renaissance heroes indebted to *Julius Caesar*.

**Keywords:** theatre; history; tragedy; Shakespeare; Plutarch.

### 1. Introduzione

“Una altra cagione ci è, e grandissima, che fa gli uomini congiurare contra al principe; la quale è il desiderio di liberare la patria, stata da quello occupata. Questa cagione mosse Bruto e Cassio contra a Cesare” (Machiavelli 2001, p. 553). Così nel libro III dei *Discorsi*, argomentando *Delle congiure*, Machiavelli sostiene che i due congiurati volessero salvare la Repubblica dalla tirannia. Invero la questione appare molto dibattuta e non tutti si allinearono con il pensiero del fiorentino. L’elenco dei partecipanti alla controversia sorta un istante dopo l’assassinio di Cesare, anzi già durante la

preparazione della congiura, e perpetratosi per secoli, è vasto e annovera nomi illustri. A enumerarli si rischia di fare torto a qualcuno, ma che intorno alla figura di Cesare si sia aperta un'ampia gamma di interpretazioni è cosa assodata.

Nell'Inghilterra *Early Modern* certo il *Julius Caesar* di Shakespeare (1599) ha un ruolo predominante, ma è opportuno ricordare ancor prima la tragedia seneciana *Cornélia* (1573 e pubbl. 1574) scritta da Robert Garnier – che Thomas Kyd nel 1594 tradusse importandola in Inghilterra –, o l'anonimo *Caesar's Revenge* (1595 pubbl. 1606), senza dimenticare i successivi *Caesar and Pompey* (ca. 1604, pubbl. 1631) di George Chapman, *Julius Caesar* (1607) di William Alexander, *Catiline His Conspiracy* (1611) di Ben Jonson, *The False One* (ca. 1620, pubbl. 1647) di John Fletcher e Philip Massinger, solo per citare alcuni tra i più celebri che dimostrano il vasto interesse per il personaggio di Cesare. In Inghilterra la fama di Cesare, infatti, aveva attecchito nell'immaginario già nel primo Cinquecento e, dopo il riaccendersi dell'attenzione ai testi classici, raggiunse il periodo rinascimentale senza perdere il valore simbolico recuperato dalla lezione dell'umanesimo.

Immaginare, pertanto, che Shakespeare non percepisse la potenzialità drammaturgica offerta dalla figura di Cesare è molto improbabile, anche perché l'ampia diffusione della traduzione in inglese a firma di Thomas North delle *Vite* plutarchee gli offrì l'occasione per ritornare su un tema già sondato nell'ultima opera dedicata alla storia inglese, ovvero *Richard III*: l'ambizione al potere. In quell'opera il bardo esaltava la linea dinastica Tudor di Elisabetta, mettendo in scena la storia del deforme e ultimo discendente dei Plantageneti, Riccardo III di York, che aveva indossato i panni di “a Villaine And hate the idle pleasures of these dayes” (*Richard III*, I, i, 30-31), pur di conquistare la corona. Come era stato per la storia dell'Inghilterra, anche nel 1599, misurandosi con la storia romana, Shakespeare non era interessato agli aspetti storiografici o tantomeno alla verità storica, ma era affascinato dalle potenzialità insite nelle vicende esemplari offerte dalla Storia che gli consentono di sondare la natura dell'uomo.

L'ambizione al potere è il tema dominante del *Julius Caesar*, anche se si usa con parsimonia il termine *ambition*. La prima volta lo pronuncia Cassio. Nel soliloquio, il primo del *play*, è lui che nomina “Caesar's Ambition” (I, ii, 320). In seguito Casca, dialogando con Cicerone, descrive prodigiosi e terrificanti segni premonitori, nominando “Th'ambitious ocean swell, and rage, and foam,/ To be exalted with the threatening clouds” (I, iii, 7-8). Per ascoltare ancora *ambition* si deve arrivare all'inizio del secondo atto: dove, sempre in un soliloquio, Bruto recita che “But 'tis a common proof,/ That Lowliness is young ambition's ladder,/ Whereto the climber upward turns his face” (II, i, 21-23). Ancora Bruto riutilizza il sostantivo

*ambition* nel terzo atto, quando, nel clima concitato dopo l'assassinio di Cesare, dichiara con le mani sporche di sangue: "Ambition's debt is paid". Il riferimento, forse, è a Cesare, ma non esplicitato; è certo invece che nella *Vita di Cesare* e in quella di *Bruto*, sia di Plutarco sia nella traduzione di North, dopo l'assassinio si legga che Bruto non riuscì a proferir parola. "Ambition's debt is paid", quindi, è un innesto tutto accreditabile a Shakespeare.

Ancora nella scena seconda del terzo atto riappare *ambition* nelle orazioni funebri sia di Bruto sia di Antonio, ma dopo nel testo di Shakespeare il termine non si trova più, pur se aleggia in ogni dove.

Così, anche se Friedrich Nietzsche nell'aforisma 98 della *Gaia Scienza* sostiene come a Bruto "Shakespeare avesse dedicato la sua migliore tragedia, che ancora oggi viene chiamata con un nome sbagliato" (Nietzsche 2000), è più che evidente come *Julius Caesar* risulti titolo quanto mai adeguato per far assurgere a protagonista proprio l'ambizione. Il *drama* romano in vesti elisabettiane recitato da quindici attori, dove i motivi della tradizione medievale allegorica e quelli rinascimentali si fondono e confondono, è dedicato a un tema e non a un eroe. *Julius Caesar* tratta dell'ambizione e non certo di Giulio Cesare.

Sin dall'inizio della tragedia, dove la cronologia degli avvenimenti è a dire poco claudicante, si comprende come Shakespeare lavori con i materiali plutarchei senza farsi scrupoli di manipolarli *ad usum delphini*. Nell'Inghilterra di fine Cinquecento il *drama* romano è funzionale sia per mettere in scena la *vexata quaestio* dell'assenza di eredi al regno, e quindi i pericoli della guerra civile, sia per glorificare e divinizzare Elisabetta (Gentili 1991). Ancora: *Julius Caesar* diventa una prima occasione per confrontarsi con la forma del tragico moderno.

Lo si comprende sin dall'inizio, quando sul palcoscenico entrano alcuni artigiani intenti a inneggiare al trionfo di Cesare su Pompeo. Uno solo prende la parola – il *cobbler* – e da lui il tribuno Murellus ascolta giochi di parole e doppi sensi che fecero ridere l'eterogeneo pubblico del *Globe*. Quegli artigiani sono ignari dei pericoli che minacciano la Repubblica, anzi per quella folla il bene generale è garantito proprio dal *dictator* e loro, come canne al vento, si piegano senza esitazione al vincitore. Il tribuno Murellus ascolta infastidito quei festeggiamenti e ricorda quando, pochi anni prima, gli stessi che inneggiano a Cesare erano stati fautori dei festeggiamenti in favore di Pompeo, cioè proprio di colui che Cesare aveva sconfitto. Gli artigiani sono attori di una recita presentata in forma di replica.

La lunga tirata di Murellus riprende molti dei materiali della fonte plutarchea. Scorre l'elenco dei *facts* e si comprende che a Shakespeare interessa inscrivere quella trama romana nel clima successivo alla guerra civile. Le parole di Murellus hanno una valenza profetica – "Pray to the gods

to intermit the plague/ That needs must light on this ingratitude” (I, i, 54-55) – paragonando passato e presente.

Allontanata la folla, Murellus e Flavius, un altro tribuno, si ripromettono di togliere i simboli collocati sulle statue per le festività dei Lupercali, ed è allora che, alludendo alle piume che spuntano pericolosamente sull’ala di Cesare e che potrebbero farlo volare troppo in alto, Flavius imprime una svolta al *play*.

These growing feathers plucked from Caesar’s wing  
Will make him fly an ordinary pitch,  
Who else would soar above the view of men,  
And keep us all in servile fearfulness. (I, i, 73-77)

Sono battute che proiettano sul palcoscenico il futuro e che si contrappongono a quelle di Murellus rivolte al passato. I due tribuni inscrivono il *Julius Caesar* tra passato e futuro, cioè in quello spazio di mezzo – *interim* – che pochi anni dopo si ritaglierà il principe Hamlet. Così se Murellus aveva definito il titolo del *play within the play* – *ingratitude* –, è Flavius che suggerisce l’ambizione quale protagonista del *drama*. La tragedia dell’ingratitude, recitata dall’ambizione o dalle ambizioni, non poteva che essere dedicata a Cesare, cioè a colui che proprio Plutarco (1987, p. 439) nella *Vita di Cesare*, poco prima della congiura, aveva indicato quale vittima dell’ambizione: “Ma l’odio più vibrante e che l’avrebbe portato a morte glielo produsse l’aspirazione al regno, che fu per il popolo la causa prima per odiarlo, e invece per quelli che da tempo lo avversavano il pretesto migliore” (60,1).

Plutarco (1987, pp. 445-447) parla dell’*aspirazione al regno* di Cesare e poco dopo allude anche all’ambizione dell’*ingrato* Bruto: “A seguito di tutto ciò Cassio si accorse che l’ambizione di Bruto andava a poco a poco riscaldandosi, e più di prima insistentemente lo incitava” (62,8).

Prima di giungere al fatidico “a seguito di tutto ciò...”, il racconto plutarco, iniziato con il riferimento all’ambizione di Cesare, si sofferma sugli avvenimenti precedenti alla festa dei Lupercali, quando proprio Cesare, dopo aver respinto per tre volte consecutive la corona offertagli da Antonio, ordinò che il simbolo del potere regale fosse portato in Campidoglio. Fu allora che (Plutarco 1987, p. 443) “si videro le statue adorne di diademi regali, che due tribuni della plebe, Flavius e Murellus, vennero a togliere: ricercarono poi coloro che per primi avevano salutato Cesare come re e li condussero in carcere. Il popolo li seguiva applaudendo, e li chiamava Brutì, perché era stato Bruto che aveva posto fine alla monarchia e ne aveva trasferito il potere al senato e al popolo. Ma Cesare per questo si irritò ed esonerò dalla carica Murellus e il suo collega: nell’accusarli, schernendo anche il popolo, continuava a chiamarli Brutì e Cumani” (61,8-9). “Così tutti

si volgono a Bruto che sembrava discendere, per parte di padre, dall'antico Bruto e per parte di madre dai Servili, un'altra casata famosa, ed era genero e nipote di Catone" (Plutarco 1987, p. 445; 62,1).

Sempre nella *Vita di Cesare* Plutarco riferisce che alcune lettere anonime avevano raggiunto Bruto, sollecitandolo ad intervenire. Si deve tornare a quel passo – “A seguito di tutto ciò Cassio si accorse che l'ambizione di Bruto andava a poco a poco riscaldandosi, e più di prima insistentemente lo incitava” – per comprendere che Shakespeare, lettore di Plutarco grazie alla traduzione di North, trovò quel brano diversamente reso: “Cassius finding Brutus ambition sturred up by these seditious billes...” (Plutarco 1998a, p. 325).

## 2. L'incitamento all'azione

Messaggi anonimi indirizzati a Bruto sono presenti sia in Plutarco sia nella traduzione di North, e si intercettano anche nel testo di Shakespeare. Tutti insomma menzionano quei *billes*, anche se in modi e in tempi diversi.

In Plutarco precedono e sono contigui a quel *a seguito di tutto ciò*; nella traduzione di North diventano per Cassio la ragione prima della crescente ambizione di Bruto. Nel *Julius Caesar* di Shakespeare, invece, i messaggi sono nominati da Cassio che riferisce a Bruto di aver ascoltato: “Where many of the best respect in Rome/ (Except immortal Caesar) speaking of Brutus/ And groaning underneath this age's yoke,/ Have wish'd that noble Brutus had his eyes” (I, ii, 59-62). In seguito, sempre Cassio nel soliloquio che chiude la scena, esplicita come i biglietti siano ‘strumenti’ utili per sollecitare l'adesione di Bruto alla congiura:

[...] I will this night,  
In several hands in at his windows throw,  
As if they came from several citizens,  
Writings all tending to the great opinion  
That Rome holds of his name wherein obscurely  
Caesar's ambition shall be glanced at. (I, i, 314-319)

Sul palcoscenico Cassio riferisce anche al pubblico che sarà lui a scrivere i biglietti, fingendo che siano stati redatti da altri e li farà recapitare a Bruto; rivela inoltre che in essi si parlerà di onore, di *Caesar's ambition* e ovviamente dell'auspicio che il nobile Bruto abbia *his eyes*. Argomenti simili, quindi, a quelli già anticipati dallo stesso Cassio a Bruto nel loro precedente dialogo. Nel soliloquio Cassio, infatti, si autopromuove quale regista di una messa in scena e illustra come si possa far leva sull'ambizione di Bruto per renderlo complice della congiura. Dopotutto nella *Vita di Cesare* di Plutarco (1998a, p. 445), anche nella versione di North, gli emissari dei biglietti a

Bruto sono “coloro che aspiravano al rivolgimento di regime” e che “non osavano parlargliene direttamente” (62,7).

L'episodio è narrato anche nella *Vita di Bruto*, però, con alcune differenze. “A seguito di tutto ciò”, infatti, è ovviamente omesso ed è sostituito da una informazione molto dettagliata dei fatti che precedono l'adesione di Bruto alla congiura, cioè il “tutto ciò” è l'oggetto di un esteso racconto. Siamo nella *Vita di Bruto* e di lui si deve parlare (Plutarco 2010, pp. 413-415): “di carattere inflessibile, Bruto difficilmente aderiva alle richieste altrui pur di compiacere. Lo scopo della sua vita era il perseguimento della virtù, che egli cercava di raggiungere in maniera razionale, coerente e decisa. Non si lasciava commuovere da richieste ingiuste anche perché riteneva vergognoso per una persona onesta ciò che alcuni preferivano chiamare ‘falsa timidezza’, vale a dire l'incapacità di respingere proposte indegne. Ripeteva spesso che, a suo parere, chi non fosse in grado di rifiutare alcunché non aveva speso bene la propria giovinezza” (6,8-9).

In più Plutarco, testimoniando l'ottima capacità nel governare e nell'amministrare dimostrata da Bruto durante l'esperienza nella Gallia Cisalpina affidatagli proprio da Cesare, fa riferimento alla rivalità con Cassio per la nomina pretorile, concessa a Bruto sempre da Cesare, e ancora aggiunge lo storiografo che (Plutarco 2010, p. 417) “Bruto esercitava su Cesare un influsso incondizionato e voleva diventare il più importante, ed il più influente dei suoi amici” (7,6). Anche se subito dopo sempre Plutarco (2010, p. 417) dichiara: “Ma a distorglierlo dall'amicizia con Cesare, vi erano le allettanti profferte dell'*entourage* di Cassio. Dopo l'episodio della pretura che li aveva visti rivali, non vi era stata una vera e propria riconciliazione tra i due. Bruto, tuttavia, non era insensibile ai lunghi discorsi che gli facevano gli amici di Cassio che lo esortavano a non lasciarsi commuovere ed affascinare da Cesare, lo invitavano ad evitare l'intimità e le attenzioni che il tiranno gli tributava, non certo per esprimere una qualche forma di stima per la sua virtù, ma per infiacchirne il coraggio ed indebolirne lo spirito ardimentoso” (7,7).

Altro ancora si legge, ma sono sufficienti questi passi per poter affermare che il Bruto di Plutarco fosse caratterizzato da una forte ambizione. Non è la sola informazione che si apprende (Plutarco 2010, p. 419): si scopre anche che Bruto era sensibile alle sirene provenienti sia dagli amici di Cassio sia dai suoi stessi amici che lo esortavano a fare ‘qualcosa’ sia dai cittadini che “gli mandavano messaggi e lettere, sollecitandolo ad agire” (9,5). Ulteriori sollecitazioni gli erano state rivolte affinché passasse alle vie di fatto, per mezzo di alcune scritte trovate “sulla Statua dell'avo di Bruto (colui che aveva abbattuto la monarchia)” dove si leggeva: “Oh se ci fossi tu!” e “Possa Bruto tornare in vita!” (9,6). E ancora: “Ogni giorno la sua tribuna di

pretore veniva cosparsa di bigliettini di questo tenore: ‘Bruto, tu dormi’ e ‘Tu non sei un Bruto’” (9,7).<sup>1</sup>

L’invito a fare ‘qualcosa’ per contenere la pericolosa deriva della Repubblica romana sfociava nell’augurio che quel ‘qualcosa’ fosse fatto al più presto. Dal racconto di Plutarco, inoltre, si deduce che il *Praefectus Urbi* non fosse insensibile, anche in nome della prestigiosa discendenza, ad assumere un ruolo da protagonista nel presente. È lecito dunque sospettare che Bruto, sollecitato da più parti, fosse solo indeciso su quale *via* dovesse intraprendere per perseguire la propria ambizione e divenire così un protagonista della storia di Roma.

Poi c’è il Cassio, sempre, di Plutarco. È scarna di informazioni la *Vita di Cesare*, dove ci si sofferma con maggiore attenzione su Cassio solo in prossimità della congiura. Si ribadisce che il dittatore fosse stato fazioso nel concedere la nomina di pretore a Bruto, pur dovendo egli stesso constatare che (Plutarco 1987, p. 445) “Cassio ragionava meglio, ma non sarebbe passato avanti a Bruto” (62,5). Si insinua persino il sospetto che fosse lo stesso Cesare, maestro del *divide et impera*, a voler suscitare la rivalità tra i due. Si appura, inoltre, che vi fosse almeno una ragione perché Cassio provasse astio per Cesare, che ci fossero fondati motivi di invidia verso Bruto e si ribadisce che lo stesso Cassio fosse ambizioso: dopotutto aveva nutrito speranze di assumere la carica pretoriale.

Nella *Vita di Bruto*, invece, è più ampio lo spazio che Plutarco dedica a Cassio. Il rancore e l’invidia mostrati da Cassio per Bruto sono trattati con cura, ma è ancora più esplicito che “chi lo [Bruto] accese d’odio e lo trascinò per altra via fu Cassio, uomo passionale, nemico di Cesare più che della tirannide”. Inoltre (Plutarco 2010, pp. 417-419) “Dicono le fonti che Bruto mal tollerasse il dominio assoluto e Cassio odiasse chi lo deteneva” e per questo “non si lasciava sfuggire occasione alcuna per muovere accuse a Cesare” (8,5-6).

È interessante, quindi, sondare quale fosse la *via* che Bruto aveva intrapreso prima che Cassio gli prospettasse l’*altra*. Plutarco è chiaro. Cesare, che “aveva dei buoni motivi per non fidarsi del tutto di Bruto e per muovergli dei rimproveri”, paventandone “la fierezza” e “il prestigio”, “sospettava dei suoi amici, pur fidandosi della sua indole” (8,1). Anche se proprio Cesare, rispondendo alle accuse rivolte a Bruto, reo d’aver già proprio contro di lui, aveva sostenuto, “poggiando la mano sul proprio corpo”: “Perché mai? Non pensate anche voi che Bruto aspetterà la fine di questa povera carne? Facendo così intendere che Bruto era l’unico degno di ereditare il potere” (8,3) e ancora si legge in Plutarco (2010, p. 417) che “certamente Bruto sarebbe

<sup>1</sup> Anche in Cesare 62,7; Svetonio, *Divinus Iulius* 8,3; Appiano, *Guerre civili* II 112, 469; Cassio Dione XLIV 12, 1-3.

riuscito ad ottenere ciò sol che un po' avesse assecondato Cesare, in attesa che il suo potere diminuisse e la fama dei suoi successi si indebolisse" (8,4)<sup>2</sup>. Insomma, aveva già fatto intendere Plutarco, Bruto se avesse saputo attendere avrebbe appagato la sua aspirazione.

Anche nelle versioni di North sono riportati, più o meno alla lettera, gli stessi episodi. Shakespeare li lesse, quindi, e colse la potenzialità drammatica sia dell'ambizione di Bruto sia del rancore e dell'invidia dell'ambizioso Cassio. Quel "chi trascinò Bruto in *altra via* fu Cassio" era una valida indicazione per Shakespeare, che pose all'origine dell'azione drammatica il confronto dei due. Forse al bardo lo suggerì la traduzione inglese di quel brano, già citato, della *Vita di Cesare* (Plutarco 1987, pp. 445-447; 62,8) che North aveva risolto (Plutarco 1998a, p. 325):

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

Se il Cassio di Shakespeare, infatti, cerca il modo per imbrigliare Bruto in un complotto da tempo nell'aria, nella *Vita di Bruto* Plutarco (2010, p. 421) narra che Cassio prima "fece un sondaggio presso gli amici per conoscere la loro disponibilità ad ordire un complotto contro Cesare: tutti diedero il loro assenso a patto che l'operazione fosse guidata da Bruto. Essa, infatti, richiedeva non tanto concorso di braccia e audacia quanto piuttosto un capo carismatico e solo Bruto era in grado di capeggiarla, garantendone con la sua presenza la legittimità" (10,1). Dopo qualche riga, infatti, North sottolinea: "Therefore Cassius considering this matter with him selfe, did first of all speake to Brutus since they grew strange together for the suit they had for the Praetorship" (Plutarco 1998b, p. 335).

Sia in Plutarco sia in North, quindi, Cassio ideò il complotto e poi, parlandone con i suoi amici, fu *sollecitato* a coinvolgere Bruto. La versione di North mette in bella vista che, spinto appunto dagli altri congiurati, Cassio avesse riflettuto e, solo dopo aver meditato, si fosse recato da Bruto.

Il brano, sia in Plutarco sia in North, conferma che Cassio fu costretto a coinvolgere Bruto. Anche Shakespeare riferisce di pressioni ricevute da Cassio e dagli altri congiurati affinché Bruto fosse coinvolto, ma colloca quelle richieste successivamente al proprio sondaggio. Il primo è Cinna – "[... ] if you could/ But win the noble Brutus to our party" (I, iii, 140-141) – che, quasi interrotto da Cassio, riceve una risposta rassicurante anche se

<sup>2</sup> Cfr. anche 8,1 e 8,3.



sbrigativa: “Be you content”. È allora che nel *play* Cassio parla agli altri dei *billes*.

Good Cinna, take this paper,  
And look you lay it in the praetor's chair,  
Where Brutus may but find it; and throw this  
In at his window; set this up with wax  
Upon old Brutus' statue. (I, iii, 142-146)

“Take this paper”, gli stessi messaggi che nella versione di North fecero intuire a Cassio il surriscaldarsi dell’ambizione in Bruto, gli stessi che nel primo soliloquio shakespeariano Cassio confessa di voler scrivere di proprio pugno, anche se con grafie tra loro diverse, e di voler far recapitare a Bruto. Cassio rivela di voler usare dei *billes* per ‘surriscaldare’ l’ambizione di Bruto, ma solo dopo averne sondato le intenzioni.

Parole più incisive sulla complicità di Bruto, infatti, Cassio le reciterà quando, poco dopo aver parlato con Cinna, rimane solo con Casca – “Come Casca, you and I will yet ere day/ See Brutus at his house. Three parts of him/ Is ours already, and the man entire/ Upon the next encounter yields him ours” (I, iii, 153-156) – ed è allora che riferisce a Casca che nel prossimo incontro, quindi dopo aver recapitato i *biglietti*, Bruto aderirà *completamente* al loro progetto.

Ancor prima che parli Cassio, a Casca è affidato il compito di riallineare, seppure in sintesi, il *play* alla fonte plutarca, riprendendo i motivi esposti dai congiurati sulla necessità di coinvolgere Bruto, quelli che in Plutarco precedono l’incontro tra lui e Cassio:

O, he sits high in all the Peoples hearts:  
And that which would appear Offence in us,  
His Countenance, like richest Alchymie,  
Will change to Vertue, and to Worthinesse (I, iii, 157-160)

Casca parla di virtù, di valore e dell’alta considerazione che gode Bruto: sono gli ingredienti necessari per trasformare il complotto in un gesto nobile. Nulla di diverso, dunque, dalla fonte plutarca. In sequenza alle battute di Casca, però, si ascolta Cassio che, allontanandosi dalla fonte sia di Plutarco sia di North, declama: “Him, and his worth, and our great need of him/ You have right well conceited” (I, iii, 161-162).

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

Siamo in conclusione della scena terza del primo atto, quindi dopo il primo incontro tra Cassio e Bruto, dopo il soliloquio di Cassio e anche dopo la notte ricca di segni premonitori. Quel riflettere tra sé e sé di Cassio dopo le richieste dei suoi amici per il coinvolgimento di Bruto, non è omesso da Shakespeare, e diventa cruciale per la costruzione del *play*. Il bardo non tralascia nulla della fonte plutarca nella versione di North, rendendo il soliloquio di Cassio, dopo il dialogo con Bruto e prima che il pubblico assista alle richieste degli altri congiurati, uno spazio dedicato alla definizione dell'azione tragica.

Well Brutus, thou art noble: yet I see  
 Thy honorable mettle may be wrought  
 From that it is disposed: therefore it is meet,  
 That Noble minds keep ever with their likes;  
 For who so firm, that cannot be seduced?  
 Caesar doth bear me hard, but he loves Brutus.  
 If I were Brutus now, and he were Cassius,  
 He should not humour me. I will this night,  
 In several hands in at his windows throw,  
 As if they came from several citizens,  
 Writings all tending to the great opinion  
 That Rome holds of his name wherein obscurely  
 Caesar's ambition shall be glanced at.  
 And after this, let Caesar seat him sure,  
 For we will shake him, or worse days endure. (I, ii, 307-321)

L'indagine di Cassio è affidata alla capacità evocativa della parola, che proietta sul palcoscenico contraddizioni, passioni, dubbi, paure, debolezze e anche ambizioni. Cassio, infatti, individua lo spazio dove intervenire per 'plasmare' l'"honorable mettle" di Bruto e così dare una spallata al marmoreo *character* scolpito da Plutarco (2010, pp. 413-415).

### 3. "Than that poor Brutus with himself at war"

Incontrando il silenzioso e appartato Bruto, Cassio saggia quale sia la natura dell'uomo e quale sia la via per condurlo alla 'scelta'. Mentre il corteo di Cesare esce dal palcoscenico per assistere ai giochi dei Lupercali, infatti, Cassio chiede a Bruto se si recherà ad assistere alla corsa. Al diniego, Cassio insiste e la risposta di Bruto è rivelatrice:

I am not a gamesome. I do lack some part  
 Of that quick spirit that is in Antony.  
 Let me not hinder, Cassius, your desires;  
 I'll leave you. (I, ii, 28-31)

La risposta svela quello che Bruto non è e quello che gli manca rispetto ad Antonio, offrendo a Cassio il destro per proseguire l'indagine; si lamenta, così, d'aver notato come da qualche tempo nello sguardo di Bruto siano assenti la gentilezza e l'affetto usuali, sostituiti ora da freddezza e scontroosità. In tal modo è ribadita la differenza tra quello che Bruto era e aveva un tempo, e quello che adesso non è e non ha. Il filo del ragionamento di Cassio conduce Bruto alla confessione:

Be not deceived: If I have veiled my look,  
 I turn the trouble of my countenance  
 Merely upon myself. Vexed I am  
 Of late, with passions of some difference,  
 Conceptions only proper to myself,  
 Which give some soil, perhaps, to my behaviours.  
 But let not therefore my good friends be grieved  
 (Among which number, Cassius, be you one)  
 Nor construe any further my neglect,  
 Then that poor Brutus, with himself at war,  
 Forgets the shows of Love to other men. (I, ii, 38-47)

Nei due versi conclusivi, però, la confessione di Bruto rivela la natura scissa degli eroi tragici shakespeariani: “that poor Brutus with himself at war”. In questo distico, recitato in terza persona, Bruto testimonia il suo essere posseduto da “passions of some difference”, cioè da ragioni contrastanti, e quindi di sentirsi sospeso, incerto se essere il difensore dei nobili valori del passato o l'amico, l'erede, di Cesare.

Descrivendo i perseveranti auspici di autorevoli romani affinché Bruto possa aprire gli occhi su “this age's yoke”, Cassio mostra di aver colto la natura scissa dell'eroe tragico confessata dallo stesso Bruto “with himself at war”.

CASSIUS. Then, Brutus, I have much mistook your passion,  
 By means whereof this breast of mine hath buried  
 Thoughts of great value, worthy cogitations.  
 Tell me, good Brutus, can you see your face?  
 BRUTUS. No, Cassius, for the eye sees not itself  
 But by reflection, by some other things.  
 CASSIUS. 'Tis just,  
 And it is very much lamented, Brutus,  
 That you have no such mirrors as will turn  
 Your hidden worthiness into your eye  
 That you might see your shadow. I have heard  
 Where many of the best respect in Rome  
 (Except immortal Caesar) speaking of Brutus  
 And groaning underneath this age's yoke,  
 Have wish'd that noble Brutus had his eyes. (I, ii, 48-62)

E, pochi versi dopo, Bruto, anche se diffidente – “Into what dangers would you lead me, Cassius,/ That you would have me seek into myself/ For that which is not in me?” (I, ii, 63-65) –, non si sottrae al potere delle parole di Cassio.

Therefore, good Brutus, be prepared to hear  
And since you know you cannot see yourself  
So well as by reflection; I your glass,  
Will modestly discover to yourself  
That of yourself which you yet know not of. (I, ii, 66-70)

Si deve ‘ascoltare’ per ‘vedere’. Ascoltando Bruto vedrà non la realtà, ma le ombre che Cassio, lo specchio e il regista, proietterà sulla scena. Anche Cassio tende a contrapporre passato e presente. Pur presente nella fonte classica, il dialogo tra Cassio e Bruto è risolto da Shakespeare con sapienza teatrale. Cassio procede per passaggi misurati ed è sempre vigile nel cogliere gli spunti offerti dal suo interlocutore. Itera, infatti, le parole di Bruto utilizzandole per i propri fini, come quando prende alla lettera il *timore* menzionato da Bruto che, percependo un clamore fuori dalla scena, afferma: “[...] I do fear the people choose Caesar for their King”. E l’arguto Cassio ribatte: “do you fear it?/ Then must I think you would not have it so” (I, ii, 78-81).

Il Cassio shakeaperiano, per giungere a parlare del tiranno e non della tirannia, attende che sia Bruto a nominare le ‘cose’ in modo da “accenderlo d’odio e trascinarlo così per altra via”.

I would not Cassius, yet I love him well  
But wherefore do you hold me here so long?  
What is it, that you would impart to me?  
If it be ought toward the general good,  
Set honour in one eye, and death I’th’other,  
And I will look on both indifferently.  
For let the gods so speed me as I love  
The name of honour more then I fear death (I, ii, 82-89)

Bruto, infatti, insiste su *honour* e *death*, e ancora fa riferimento a “the general good”, offrendo un’irrinunciabile imbeccata a Cassio.

I know that virtue to be in you, Brutus,  
As well as I do know your outward favour.  
Well, honour is the subject of my story.  
I cannot tell what you and other men  
Think of this life, but, for my single self  
I had as lief not be as live to be  
In awe of such a thing as I myself.  
I was born free as Caesar, so were you (I, ii, 91-97)

“Honour is the subject of my story”, recita Cassio, prendendo spunto proprio dall’allarmato Bruto, e così all’inizio del suo discorso riepuma episodi della vita di Cesare: momenti emblematici che mirano ad umanizzare il *Dictator*, e a rendere il possibile monarca non un dio, ma soltanto un uomo, appunto, come Bruto e come lo stesso Cassio; immagini che evocano e riflettono sul palcoscenico un mondo e un ordine delle origini in cui Cassio intuisce che Bruto possa riconoscersi. Nel ricordare quando salvò Cesare che stava affogando nel Tevere, strategicamente Cassio si identifica con Enea, “our great ancestor”, appunto le origini di Roma.

I, as Aeneas our great ancestor  
 Did from the flames of Troy upon his shoulder  
 The old Anchises bear, so from the waves of Tiber  
 Did I the tired Caesar [...]. (I, ii, 112-115)

Nominare il passato estende l’efficacia delle parole: separa la sfera pubblica da quella privata, l’individuo dalla propria funzione sociale, la natura immortale degli dei dalla precarietà degli uomini, offrendo la possibilità a Cassio di mostrare quanto sia necessario, ben oltre le ambizioni di Cesare, garantire continuità ai valori delle origini, ovvero a Roma.

Cassio allinea immagini che pongono coesi e contigui il glorioso passato al presente e, quindi, al futuro. Il titolo del suo racconto è, ovviamente, l’*onore*: di quello aveva parlato Bruto, e Cassio è certo che dell’onore Bruto avrebbe voluto ascoltare.

Al timore di Bruto di vedere incoronato Cesare, Cassio risponde con immagini che rendono il pericolo concreto e prossimo, pur se ancora in forma di semplice possibilità:

[...] it doth amaze me  
 A man of such a feeble temper should  
 So get the start of the majestic world  
 And bear the palm alone. (I, ii, 129-132)

“The start of the Majestic World”: quindi si domanda perché un mondo nuovo e separato da quello delle origini debba essere fondato solo da Cesare. Poi, con grande maestria, Cassio si cheta, mentre si ascoltano altre ovazioni fuori scena che allarmano ulteriormente Bruto. Solo allora Cassio riprende con una serie di interrogativi che convergono nella domanda: “What should be in that Caesar?” Ed è allora che affonda il colpo: “Men at some time are masters of their fates./ The fault, dear Brutus, is not in our stars, But in ourselves, that we are underlings” (I, iii, 138-140). È il ritratto dell’uomo rinascimentale, appunto, quello che Cassio dipinge con tratto nitido come il nuovo eroe. E se esso è rivolto a Bruto, traspare chiaramente che Cassio vi s’identifica. L’*onore* rinveniente dal codice medievale scivola sullo sfondo e

avanza l'ambizione a voler essere anche lui, Cassio, "The start of the Majestic World". Una gemma gli ultimi versi della lunga tirata di Cassio:

O, you and I have heard our fathers say  
 There was a Brutus once that would have brooked  
 Th'eternal devil to keep his state in Rome  
 As easily as a king. (I, ii, 157-160)

Plutarco nella *Vita di Cesare* l'aveva detto – e, a suo modo, l'aveva confermato North – che Cassio si accorse che l'ambizione di Bruto andava a poco a poco surriscaldandosi, e così lo incitava. Per saperne di più del dialogo si deve consultare ancora una volta la *Vita di Bruto* dove si apprende che Cassio, recatosi da Bruto (Plutarco 1998b, p. 421), "chiese espressamente se alle calende greche di marzo avrebbe partecipato alla senatoriale durante la quale i cesariani – correva voce – intendevano porre al senato la questione della monarchia" (10,3). Alla risposta negativa di Bruto, Cassio domandò (Plutarco 1998b, p. 421): "come si sarebbe comportato quando fossero stati interpellati e Bruto affermò che allora gli sarebbe stato doveroso, anziché tacere, esprimere la propria idea a difesa della libertà e, ove fosse necessario, per essa affrontare la morte" (10,4). Le tesi e gli argomenti di Bruto, continua Plutarco (1998b, p. 421), dettero vigore a Cassio che "sollevato, gli chiese ancora: 'Quale romano potrà rassegnarsi all'idea di vederti morire così? Ignori chi tu sia? Oppure credi che solo i tessitori e gli osti lascino i loro messaggi scritti sulla tua tribuna di pretore e non piuttosto i primi e migliori dei cittadini? Agli altri pretori si chiedono elargizioni, spettacoli e lotte di gladiatori, da te si pretende che, per assolvere un debito ereditario, abbatta la tirannide'" (10,5). La traduzione di North del brano plutarcoo dovette favorire alcune soluzioni adottate da Shakespeare: "What, knowest thou not that thou art Brutus?", i *billes*, e ancora il *cobbler*, quello che schermaglia con Flavius e Murellus nei primi versi di *Julius Caesar*, sono tutti materiali utilizzati dal bardo. Quello che Shakespeare omette non è però indifferente. Cassio, nella versione di North, dice chiaramente che i migliori romani chiedono a Bruto "take away of the tyranny". Invece il Cassio di Shakespeare non nomina direttamente il termine *tyranny* e tantomeno *tyrant*.

Altri sono gli argomenti. Cassio, infatti, lavora di cesello sulla confessione rivelatrice – "that poor Brutus with himself at war" – e conduce con arguzia Bruto a porsi la domanda che allude proprio al tiranno: perché il solo Cesare può ambire alla corona? Il Cassio di Shakespeare rivela, così, di essere disinteressato alla forma del governo: non spaventato dalla *tyranny*, ma preoccupato semmai che non sia il solo Cesare "the start of the Majestic World". Il primo a nominare "Caesar's Ambition", dopotutto, è Cassio; e lui che rivolgendosi al pubblico parla del tiranno, cioè di Cesare, e non della tirannia.

La tragedia dell'*ingratitudine*, dove l'ambizione è protagonista, mette in scena il conflitto tra le diverse nature dell'ambizione: quella di Cesare, di Bruto, di Cassio e in seguito anche di un fiero e malinconico Antonio, è recitata da *characters* che, accecati dal desiderio di potere, vengono iscritti in un comune destino tragico.

Cassio fa appello all'onore, ma lui "moved Brutus to great cruelty", perché lui stesso è diretto dall'ambizione; la stessa ambizione che Plutarco (1998b, p. 489), nella *Vita di Bruto*, poco dopo la morte di Cassio, sostiene posseggano Ottaviano e Antonio che "combattevano per impadronirsi dell'impero e governarlo da tiranni" (46,3). Un brano che North tradusse "the only mark they shot at in all this war they made was but to overcome, and reign", cioè la stessa ambizione al regno che un allarmato Bruto temeva potesse possedere Cesare: "I do fear the people/ Choose Caesar for their king". *Julius Caesar* è, appunto, un *interim* nella Storia tra la forma di governo repubblicana e quella monarchica.

Comprendiamo così perché Cassio, congedandosi da Bruto a chiusura del loro incontro, possa affermare "think of the world": un'immagine rinascimentale molto emblematica che assume un valore ancora più esemplificativo se, giunti nell'atto secondo, ascoltiamo Bruto proferire la celebre decisione: "It must be by his death". Si comprende allora che la questione posta all'inizio da Cassio abbia trovato in Bruto una risposta. Non è necessario che Cassio incontri una seconda volta Bruto. Autonomamente Bruto fa sua l'*altra via*, dimostrando quanto possa essere celata, anche a se stessi, l'ambizione.

#### 4. L'errata prospettiva di Brutus

Nel soliloquio iniziale del secondo atto, infatti, è il ritratto del tiranno ad essere predominante, quasi che, corrotto dallo specchio Cassio, anche Bruto trascuri la tirannia.

Th' abuse of greatness, is, when it disjoins  
Remorse from power; and to speak truth of Caesar,  
I have not known, when his affections swayed  
More than his reason. But 'tis a common proof,  
That lowliness is young ambition's ladder  
Whereto the climber upward turns his face;  
But when he once attains the upmost round,  
He then unto the ladder turns his back,  
Looks in the clouds, scorning the base degrees  
By which he did ascend. So Caesar may. (II, i, 18-27)

*Remorse e power*, passione e ragione: ecco la scissione che Bruto individua quale pericolo per la repubblica. Ed allora che, secondo il copione dettato da Cassio, giungono i *billes*. Bruto li riceve e legge:

[...] O Rome, I make thee promise,  
If the redress will follow, thou receives  
Thy full petition at the hand of Brutus. (II, i, 56-58)

I biglietti trasformano la decisione di Bruto in promessa. Ed è allora che entra in scena il servo Lucio per riferire che si è alle idi di marzo. Si ode qualcuno bussare alla porta, Lucio si reca ad aprire e Bruto, rimasto nuovamente solo, illumina la platea con parole splendide.

Since Cassius first did whet me against Caesar  
I have not slept.  
Between the acting of a dreadful thing  
And the first motion, all the interim is  
Like a phantasma or a hideous dream:  
The genius and the mortal instruments  
Are then in council, and the state of man,  
Like to a little kingdom, suffers then  
The nature of an insurrection. (II, i, 61-69)

C'è tutto in quelle parole: perché c'è l'essenza del dissidio che ha caratterizzato Bruto e che egli si illude di aver risolto con la promessa fatta a Roma. Il *play* immaginato da Bruto, però, si rivela viziato da un errore prospettico. Bruto aderisce al complotto pensando che sia sufficiente eliminare il tiranno, citando North, per “take away the tyranny”. Bruto identifica così il pericolo nel solo Cesare. Egli è convinto che sia possibile fermare il procedere della Storia eliminando Cesare, perché così gli ha fatto credere il regista Cassio quando, evocando Enea mentre salvava il vecchio padre Anchise dall'incendio di Troia secondo i voleri degli dei. Cassio aveva ridestato in Bruto il compito di tenere coesi passato e presente, cioè di salvaguardare i valori delle origini di Roma nel presente. Bruto fa suo il desiderio e la necessità di porsi in continuità e contiguità con il passato. Ed allora che Shakespeare, facendo indossare a Bruto le vesti dell'eroe rinascimentale, cioè dell'uomo indotto dalla Storia a intervenire per rimettere “il mondo nei suoi cardini”, definisce il movimento e la forma della azione tragica.

Alla scelta, appunto, Bruto giunge in una travagliata notte. La ritrae con preziosa precisione la moglie, Porzia. In un passo bellissimo, sempre nell'atto secondo, la donna raggiunge Bruto nel frutteto all'alba. Siamo alle idi di marzo, il pubblico ha già ascoltato la decisione di Bruto – “It must be by his death” –, ed è allora che la moglie di Bruto e figlia di Catone, conquista la scena. A lei è affidato il compito di farci ‘vedere’, tramite



flashback, e così portare in scena la profonda sofferenza provata dal “poor Brutus with himself at war” nel doversi piegare all’azione, ovvero la scelta di aderire alla congiura contro Cesare.

Nor for yours neither. You've ungently, Brutus,  
 Stole from my bed: and yesternight, at supper,  
 You suddenly arose, and walk'd about,  
 Musing and sighing, with your arms across,  
 And when I ask'd you what the matter was,  
 You stared upon me with ungentle looks;  
 I urged you further; then you scratch'd your head,  
 And too impatiently stamp'd with your foot;  
 Yet I insisted, yet you answer'd not,  
 But, with an angry wafture of your hand,  
 Gave sign for me to leave you: so I did;  
 Fearing to strengthen that impatience  
 Which seem'd too much enkindled, and withal  
 Hoping it was but an effect of humour,  
 Which sometime hath his hour with every man.  
 It will not let you eat, nor talk, nor sleep,  
 And could it work so much upon your shape  
 As it hath much prevail'd on your condition,  
 I should not know you, Brutus. Dear my lord,  
 Make me acquainted with your cause of grief. (II, i, 237-256)

Bruto, l’eroe tragico, indossa le vesti rinascimentali. Prima di quella notte nessuno aveva nominato la congiura o fatto riferimento alla morte di Cesare. Nel soliloquio iniziale dell’atto secondo invece Bruto giunge con precisione alla soluzione: “It must be by his death”. Se Porzia descrive così i segni dell’inquietudine di Bruto, la natura dell’uomo è ben illustrata nuovamente nella scena terza del quinto atto quando, osservando il corpo senza vita di Cassio, uccisosi dopo aver ascoltato l’errata interpretazione di una scena di battaglia narrata da Pindaro, Bruto saluta in lui l’ultimo dei Romani e, congedandosi dal passato, dichiara:

Are yet two Romans living such as these?  
 The last of all the Romans, fare thee well  
 It is impossible that ever Rome  
 Should breed thy fellow. Friends, I owe more tears  
 To this dead man than you shall see me pay.  
 I shall find time, Cassius, I shall find time. (V, iii, 98-103)

Non avrà altro tempo Bruto, che nella scena successiva riappare, ormai sconfitto, bisbigliando il desiderio di essere ucciso prima al fedele Clitus, poi all’amico Dardanio e, dopo aver ricevuto solo dinieghi, si rivolge in ultimo a Volumnius e, confidandogli di aver incontrato due volte lo spettro di Cesare, conclude: “I know my hour is come” (V, v, 19).

## 5. L'intervallo nella Storia

“La mia ora è arrivata”, recita Bruto, avendo compreso che il tempo a lui concesso è finito. A lui era dato solo vivere in quel tempo di mezzo, appunto lo spazio dell’*interim*. Lui, che aveva pensato possibile intervenire sul corso della Storia, che aveva immaginato di ricomporre l’infranto, che aveva voluto saldare la cesura tra passato, presente e futuro, che aveva creduto, eliminando Cesare, di “take away tyranny”, si arrende scoprendo che quella separazione tra un prima e un dopo era sin dall’inizio già alle sue spalle. Aver ucciso Cesare era stato, dunque, solo un inutile assassinio. L’unico futuro possibile per Bruto è quello concesso dal racconto della sua vita:

I shall have glory by this losing day  
 More than Octavius and Mark Antony  
 By this vile conquest shall attain unto.  
 So, fare you well at once, for Brutus’ tongue  
 Hath almost ended his life’s history.  
 Night hangs upon mine eyes, my bones would rest  
 That have but labored to attain this hour. (V, v, 36-42)

Nel teatro di Shakespeare non c’è giudizio storico. Al drammaturgo interessano equivoci e rivelazioni, doveri e passioni, contraddizioni ed errori dell’uomo o, usando le parole del romantico *sui generis* William Hazlitt (1821), “the mixed motives of human nature”.

Bruto o Cassio, e anche Cesare o per altri versi la stessa malinconia cui approda il vincitore Antonio, danno voce all’esigenza del drammaturgo di trovare una propria nozione di tragico. Anche per questo *Julius Caesar*, ovvero il *play* dell’ambizione e del potere, può apparire come un laboratorio, una prova generale che permise a Shakespeare di far brillare gli occhi agli spettatori e al contempo di dare una prima significativa e impegnativa risposta a questioni poste già da Marlowe. *The Tragical History of Doctor Faustus*, composto un decennio prima, mosso dalla medesima esigenza di definire un’idea di tragico rinascimentale (Marlowe 1990): “And this the man that in his study sits”. E in *Julius Caesar* i ritratti degli uomini, ovvero dell’eroe tragico, sono quelli di Cesare, Bruto, Cassio e persino Antonio che pur ‘vincitore’ si inchina davanti al corpo senza vita del nemico e, percependo la fine del suo tempo, riconosce che “this was a man”: tutti loro, pur in forme diverse, sono fatti di quel “honorable mettle” che caratterizza il ‘nuovo’ eroe tragico moderno. Solo il giovane Ottaviano, incontaminato dal passato, può far scendere il sipario definendo con nettezza la fine della guerra civile come un “happy day”.

*Julius Caesar* può risultare, nell’ordine, bello e interessante, complesso e problematico, denso e profondo, storico e politico, dinamico ed esemplare, disperato e malinconico, feroce e delicato: tutto questo e molto di più, perché

in quei cinque atti si riconosce l'ambiziosa ricerca del drammaturgo, che evita di far pendere la bilancia verso alcuno dei contendenti, ben sapendo che vinti e vincitori sono solo attori del grande Globe; interpreti che quel teatro fa essere uomini e, come sosteneva l'irrinunciabile e sarcastico Samuel Johnson, li trasforma *commonly a species*.

Scorrendo la bibliografia critica si percepisce, infatti, che proprio l'ampiezza del disegno drammaturgico di *Julius Caesar* ha potuto, così, favorire negli anni letture filologiche, politiche, storiche, metateatrali. E risulta altrettanto evidente che le interpretazioni offerte, mutate e mutevoli nelle differenti stagioni culturali e politiche, hanno potuto rivolgere lo sguardo a *Julius Caesar* molto spesso ad *usum delphini* (come dimostra la celebre messa in scena del 1937 di Orson Welles), o anche distoglierlo in quei decenni di imbarazzante assenza dalle scene del *play*. Ipotesi vere o possibili, molto ben documentate, ma tutte concesse proprio quell'eccesso di "honorable mettle" presenti nel testo shakespeariano.

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

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

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

**Bionota:** Stefano Bronzini è professore ordinario di Letteratura Inglese nell'Università degli Studi di Bari. I suoi interessi di ricerca sono rivolti, oltre che al teatro shakespeariano, al romanzo inglese del Settecento e dell'Ottocento e alla storiografia anglosassone del diciannovesimo secolo (Macaulay e Carlyle).

**Recapito autore:** [stefano.bronzini@uniba.it](mailto:stefano.bronzini@uniba.it)

## Riferimenti bibliografici

- Gentili V. 1991, *La Roma antica degli elisabettiani*, Il Mulino, Bologna.
- Hazlitt W. 1821, *On Reading Old Books*, in Howe P.P. (a cura di), *The Complete Works of William Hazlitt*, Londra, vol. XII, pp. 220-229.
- Machiavelli N. 2001, *Discorsi sopra la Prima Deca di Tito Livio*; a cura di Bausi F., Salerno Editrice, Roma.
- Marlowe C. 1990, *The Tragical History of Doctor Faustus, Prologue*, in *The Complete Works of Christopher Marlowe*, vol. 28, Clarendon Press, Oxford.
- Nietzsche F. 2000, *La Gaia Scienza*, Rizzoli, Milano.
- Plutarco 1987, *Alessandro e Cesare – Vite parallele*, Rizzoli, Milano.
- Plutarco 1998a, *The Life of Julius Caesar*, in Daniell D. (a cura di), *Lives of the Noble Grecians and Romanes*; trad. di Sir Thomas North, Londra.
- Plutarco 1998b, *The Life of Marcus Brutus*, in Daniell D. (a cura di), *Lives of the Noble Grecians and Romanes*; trad. di Sir Thomas North, Londra.
- Plutarco 2010, *Vite parallele – 3*, Torino, Utet.