



HAL
open science

L'ira del Cesare di Plutarco in Shakespeare e Alfieri

Pierfrancesco Musacchio

► **To cite this version:**

Pierfrancesco Musacchio. L'ira del Cesare di Plutarco in Shakespeare e Alfieri. Il teatro delle emozioni: l'ira, Mattia De Poli, Oct 2020, Padova (online), Italy. pp.413-430. hal-03975324

HAL Id: hal-03975324

<https://hal.science/hal-03975324>

Submitted on 6 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

L'ira del *Cesare* di Plutarco in Shakespeare e Alfieri

Pierfrancesco Musacchio

Università di Trento

Ἦν μὲν γὰρ ἡ τῶν Λουπερκαλίων ἑορτή [...] ταῦτα Καῖσαρ ἐθεῶτο καθήμενος ἐπὶ τῶν ἐμβόλων ἐπὶ δίφρου χρυσοῦ, θριαμβικῶ κόσμῳ κεκοσμημένος. Ἀντώνιος δὲ τῶν θεόντων τὸν ἱερὸν δρόμον εἰς ἦν· καὶ γὰρ ὑπάτευεν. ὡς οὖν εἰς τὴν ἀγορὰν ἐνέβαλε καὶ τὸ πλῆθος αὐτῷ διέστη, φέρων διάδημα στεφάνῳ δάφνης περιπελεγμένον ὥρεξε τῷ Καίσαρι· καὶ γίνεται κρότος οὐ λαμπρός, ἀλλ' ὀλίγος ἐκ παρασκευῆς. ἀπωσαμένου δὲ τοῦ Καίσαρος ἅπας ὁ δῆμος ἀνεκρότησεν· αὐθις δὲ προσφέροντος ὀλίγοι, καὶ μὴ δεξαμένου πάλιν ἅπαντες. οὕτω δὲ τῆς πείρας ἐξελεγχομένης Καῖσαρ μὲν ἀνίσταται, τὸν στέφανον εἰς τὸ Καπιτώλιον ἀπενεχθῆναι κελεύσας, ὤφθησαν δὲ ἀνδριάντες αὐτοῦ διαδήμασιν ἀναδεδεμένοι βασιλικοῖς, καὶ τῶν δημάρχων δύο, Φλαούϊος καὶ Μάρυλλος, ἐπελθόντες ἀπέσπασαν, καὶ τοὺς ἀσπασαμένους βασιλέα τὸν Καίσαρα πρώτους ἐξευρόντες ἀπῆγον εἰς τὸ δεσμοτήριον. ὁ δὲ δῆμος εἶπετο κροτῶν, καὶ Βρούτους ἀπεκάλει τοὺς ἄνδρας, ὅτι Βρούτος ἦν ὁ καταλύσας τὴν τῶν βασιλέων διαδοχὴν καὶ τὸ κράτος εἰς βουλὴν καὶ δῆμον ἐκ μοναρχίας καταστήσας. ἐπὶ τούτῳ Καῖσαρ παροξυνθεὶς τὴν μὲν ἀρχὴν ἀφείλετο τῶν περὶ τὸν Μάρυλλον, ἐν δὲ τῷ κατηγορεῖν αὐτῶν ἅμα καὶ τὸν δῆμον ἐφυβρίζων πολλάκις Βρούτους τε καὶ Κυμαίους ἀπεκάλει τοὺς ἄνδρας¹.

“Era la festa dei Lupercali [...] Cesare assisteva appunto a queste cerimonie seduto su uno scranno d'oro posto sopra i rostri e in tenuta da trionfo. Tra coloro che partecipavano alla corsa sacra uno era Antonio, nella sua qualità di console. Come entrò nel Foro, la calca della gente si fendette per lasciarlo passare ed egli andò a porgere a Cesare un diadema che aveva intrecciato tutt'in giro un ramo di alloro. Dalla folla si levò un applauso, ma fiacco, e ad applaudire erano poche persone, disposte in precedenza allo scopo. Però appena Cesare fece il gesto di respingere il diadema, tutto il popolo si mise a battere le mani. Antonio ripeté il gesto e pochi ancora applaudirono; Cesare non accettò neanche questa volta la corona e tutti di nuovo si misero a battere le mani. Il tentativo era stato smascherato. Cesare si alzò e diede ordine di portar la corona sul Campidoglio, ma poco dopo si videro alcune delle sue statue con diademi reali avvolti intorno al capo. Due tribuni, Flavio e Marullo, si avvicinarono e li strapparono via, poi individuarono coloro che per primi avevano salutato Cesare col titolo di re e li trascinarono in prigione. Il popolo li seguì durante tutte queste operazioni, applaudendo ogni volta: chiamavano quei due uomini “Bruti”, poiché Bruto fu colui che interruppe la successione dei re a Roma e trasferì il potere sovrano dalla monarchia al senato ed al popolo. Cesare s'irritò per questo fatto: tolse la carica a Flavio e Marullo, nell'atto di accusa che recitò contro di loro li insolenti, e il popolo con essi, definendoli ripetutamente Bruti e Cimei”².

Plutarco racconta in questo brano uno dei momenti più drammatici della vita di Cesare. Il diniego popolare alla sua ascesa regale lo irrita. Tale irritazione è, agli occhi dei futuri congiurati, la prova delle sue mire monarchiche e sancisce, di fatto, la sua rovina.

Plutarco ha pensato le sue biografie come esempi concreti delle passioni che descrive nei *Moralia*³.

¹ Plu., *Caes.* 61, 1-8 (ed. cr. Carena 1981).

² Carena 1981, pp. 841-842.

³ Perosa 1987, p. 232: “La storia è vista da Plutarco in primo luogo come insegnamento di natura morale – *exemplum*, secondo un modello che viene a coincidere con quello proposto dalla letteratura edificante tardo medievale, dalle vite dei Santi ai vari *specula* dei vizi e delle virtù, e infine ai *De casibus virorum illustrium*, ossia alle rassegne di esempi della caducità della grandezza terrena. Ma più sottilmente, per Plutarco, la storia è indagine spregiudicata del

La rassegna di vite illustri ha la forza di parlare attraverso fatti reali ai potenti. L'autore di Cheronea è infatti convinto che il filosofo possa avere un ruolo politico nell'azione educativa rivolta a coloro che detengono il potere. Le *Vite Parallele* mostrano agli uomini, e soprattutto a quelli di Stato, le conseguenze pubbliche e private della sottomissione alle passioni. Queste conducono alla distruzione. Unico baluardo per arginarne gli effetti è lo studio della filosofia. Per Plutarco soltanto la *paideia* permette all'uomo di contrastare gli istinti e i vizi. L'attenta e prolungata assimilazione di quella che Plutarco stesso definisce «cultura greca»⁴, di certo, non mancava a Cesare; il Cheronese racconta infatti che Cesare dovette accontentarsi di essere il secondo oratore di Roma solo perché la politica non gli diede tempo di dedicarsi allo studio in modo più approfondito⁵. Attraverso l'educazione Cesare tenta, in effetti, di nascondere l'ira che lo ha sconvolto di fronte al diniego popolare sul conferimento della corona regale. Plutarco non a caso si limita ad usare il verbo *παροξύνω*, “irritare”, senza mai scrivere il sostantivo più forte: *ὀργή*, “ira”. Fra tutte le passioni, tuttavia, l'ira è certamente quella che mostra segni maggiormente evidenti e che priva l'individuo del dominio di sé. Come dice Seneca, «le altre passioni appaiono, l'ira emerge»⁶. Nel momento stesso in cui l'ira si manifesta, incomincia la caduta di Cesare. La rovina del potente, poi, trascina con sé tutto il popolo che egli guida.

In questa descrizione antica del potente che si adira, il teatro moderno trova spunto per la realizzazione del sublime tragico. I personaggi descritti da Plutarco saranno mossi dalle mani sapienti di Shakespeare e Alfieri, affiancati da molti altri, fra cui si possono ricordare Schinella Conti, Pescetti e Voltaire, assumendo di volta in volta significati e caratteristiche nuovi⁷. I drammaturghi analizzeranno il profondo tormento dell'animo umano che, roso dal desiderio del potere ma impossibilitato a realizzarlo, si lascia dominare dall'ira; potranno farlo partendo da figure già definite secondo una prospettiva psicologica profonda, aperta da Plutarco. Il breve accenno di *Caes.* 61 rappresenterà un punto di partenza da ampliare, per riflettere sull'ira, sulle sue cause, sui suoi effetti e sulle sue conseguenze. L'offesa che Cesare pensa di aver ricevuto dal popolo, gioioso per il suo rifiuto della corona, gli corrode l'animo sino a trasparire dal volto. L'ipotiposi mimica dell'ira susciterà, in Alfieri e Shakespeare, l'ineluttabile decisione dei congiurati: gli effetti della rabbia di Cesare, palesando i suoi obiettivi politici, sanciscono definitivamente la sua rovina.

La descrizione dell'ira di Cesare verrà in questa sede ripercorsa attraverso la lettura sinottica delle biografie di Cesare, di Bruto e di Antonio⁸, da un lato, e delle tragedie *The tragedy of Julius Caesar* di Shakespeare e *Bruto secondo* di Alfieri dall'altro.

Queste sono due opere profondamente diverse fra loro, per le caratteristiche dei loro autori, la temperie storica e culturale, la loro stessa ricezione e fama.

The tragedy of Julius Caesar è un'opera messa in scena nel 1599 e stampata postuma nell'*in-folio* del 1623⁹. Non ha un chiaro protagonista: il personaggio eponimo ha solo poche battute e neanche Bruto assurge a eroe assoluto; Shakespeare compie un viaggio nei drammi dell'animo umano diviso fra

comportamento umano. Di qui la scelta della forma biografica individuale: una scelta di campioni posti a confronto o in contrasto fra loro in due diversi contesti (mondo greco e mondo romano) che rappresentano le costanti storiche”.

⁴ Pl., *Mar.* 2, 1.

⁵ Pl., *Caes.* 3, 3.

⁶ Sen., *De ira* I, 1, 7: *quod alii adfectus apparent, hic eminent.*

⁷ Criniti 2013, p.11.

⁸ Roe 2004, pp. 173-187.

⁹ Perosa 1987, p. 231.

amor di patria e onore, amicizia e dovere. La tragedia umana si fonde con quella politica¹⁰, aprendo importanti spiragli di riflessione sulla situazione coeva all'autore: Elisabetta I non aveva nominato eredi e si profilava una guerra di successione; la Riforma aveva concentrato nelle mani regali anche il potere spirituale, aprendo ampie discussioni sui limiti dell'autorità monarchica. Shakespeare non può e non vuole parlare per via diretta di queste spinose questioni, ma non si sottrae a un dibattito collettivo che interessa tutti i livelli della società. I *Drammi romani* gli permettono di affrontare temi politici reali, validi per l'esposizione delle sue idee, ma lontani nel tempo. Shakespeare lascia al pubblico il compito di scorgere le analogie fra le guerre civili della Roma tardo-repubblicana e i potenziali conflitti dell'Inghilterra del suo tempo¹¹.

Le *Vite parallele* sono la fonte del Bardo¹², secondo unanime parere della critica¹³. Esse sono state però lette da Shakespeare nella traduzione di Thomas North, *Plutarch's Lives of the noble Grecians and Romans*, edita nel 1579 e nel 1595¹⁴, a sua volta basata sulla traduzione francese di Jacques Amyot del 1559: questo dice molto sulla trasmissione dell'opera classica, che arriva quindi al suo rifacitore in maniera indiretta. Shakespeare segue puntualmente la ricostruzione storica presente nella *Vite* di Cesare, Antonio e Bruto, risentendo anche dell'influenza degli storici latini a lui noti¹⁵ e di quelli inglesi contemporanei¹⁶. Il suo legame con Plutarco è dovuto alla fiducia come storico e al fascino di una scrittura che compie quell'analisi dell'animo umano che egli intende portare in scena¹⁷. Shakespeare ritrova nei personaggi delle *Vite Parallele* uno spessore psicologico che permette la comprensione dei loro tratti caratteriali e delle loro azioni¹⁸.

Alfieri lavora in un periodo diverso: il *Bruto secondo* è datato 1789, l'anno in cui l'Illuminismo trova la sua realizzazione attraverso la Rivoluzione. L'Astigiano dedica la tragedia al "Popolo italiano futuro" e indica nelle *Vite Parallele* la sua fonte. Molto probabilmente anch'egli le lesse in traduzione; poté consultarne una versione in francese, la celebre edizione di André Dacier, e una in italiano, realizzata da Lodovico Domenichi.

Alfieri si dice entusiasta di questa lettura:

"Il libro dei libri per me, e che in quell'inverno mi fece veramente trascorrere delle ore di rapimento e beate, fu Plutarco, le vite dei veri grandi. Ed alcune di quelle, come Timoleone, Cesare, Bruto, Pelopida, Catone ed altre, sino a quattro, cinque volte le rilessi con un tale trasporto di grida, di pianti, e di furori pur anche, che chi fosse stato a sentirmi nella camera vicina mi avrebbe certamente tenuto per impazzato"¹⁹.

¹⁰ D'Amico 1992, pp. 65-78.

¹¹ Cf. Gentili 1991; Miles 1989.

¹² Cf. Marcus 1988; Serpieri 1988; Etman 1981; Loeb-Lerner 1977; Lyons-Montgomery 1968; Craig 1960; Altkamp 1933.

¹³ Vallaro 2010, p. 118.

¹⁴ Ackroyd 2006, p. 356; Denton 1992, pp. 57-78.

¹⁵ Merchant 1957, pp. 71-76.

¹⁶ Perosa 1987, p. 232.

¹⁷ Perosa 1987, p. 234; Brunetti 1992, pp. 41-62.

¹⁸ Perosa 1987, p. 236: "I veri protagonisti del conflitto tragico sono gli uccisori di Cesare e coloro che negano la liceità dell'atto. Ed è appunto questo che Shakespeare ha trovato nelle *Vite* di Plutarco, nelle quali quella uccisione è riferita, oltre che nella biografia di Cesare, anche sotto altri due punti di vista diametralmente opposti [...] Plutarco fornisce dunque già dei personaggi a tutto tondo in conflitto fra loro, ne indaga le motivazioni e ne giustifica psicologicamente le azioni".

¹⁹ Alfieri, *Vita* III, 7.

Alfieri legge e riusa Plutarco con il fervore di chi ha trovato uno strumento capace di guidarlo nella comprensione dei conflitti morali, delle passioni umane, delle tensioni psicologiche²⁰.

Nel *Bruto secondo* l'attenzione è rivolta, sì, alla comprensione del rapporto fra il potere e la libertà, ma, nel solco della poetica alfieriana²¹, l'opera sollecita l'individuo all'azione anti-tirannica e non si rivolge al popolo o a gruppi sociali. La vera battaglia è interna allo spirito del protagonista, Bruto, in cui l'autore proietta sé stesso e la sua visione del mondo. Bruto è costretto a scegliere fra la virtù e i suoi sentimenti.

Al di là delle differenze, sia Shakespeare sia Alfieri pongono in grande rilievo l'aneddoto dell'irritazione di Cesare descritto da Plutarco, trasformando il livore in vera e propria ira.

Una lettura sinottica delle opere dei tre autori aiuta a comprendere molti aspetti della ripresa di questo passo e, più in generale, del riuso moderno del materiale delle *Vite Parallele*.

Il momento che Plutarco annovera fra i più importanti per le sorti di Cesare è accolto e reso centrale da Shakespeare e Alfieri: si tratta della festa dei Lupercali. Il termine Λουπερκάλια è ripreso da entrambi; durante questa festa, una delle più importanti per Roma, Antonio, davanti a tutto il popolo, offre per tre volte una corona regale a Cesare; questi per tre volte la rifiuta. Ad ogni profferta seguono malumori fra il pubblico, ogni rifiuto è accompagnato da scroscianti applausi. Questo urta Cesare, che cerca di non mostrarlo. Che l'errore politico del dittatore a vita affondi le radici nel suo comportamento durante i Lupercali è sottolineato da Plutarco anche nella *Vita di Antonio*.

Κάκεινους δὲ τὴν εὐπρεπεστάτην πρόφασιν ἄκων παρεσχεν Ἀντώνιος. ἦν μὲν γὰρ ἡ τῶν Λυκαίων ἑορτὴ Ῥωμαίοις, ἦν Λουπερκάλια καλοῦσι, Καῖσαρ δὲ κεκοσμημένος ἐσθῆτι θριαμβικῇ καὶ καθήμενος ὑπὲρ βήματος ἐν ἀγορᾷ τοὺς διαθέοντας ἐθεᾶτο²².

“A questa loro impresa, che fornì il pretesto più onorevole, pur senza volerlo, fu Antonio. I Romani celebravano la festa dei Licei, che essi chiamano Lupercali, e Cesare, seduto sulla tribuna in tenuta da trionfo, assisteva al passaggio dei corridori che attraversavano la città”²³.

La pietra dello scandalo è rappresentata dalla corona a forma di diadema che Antonio offre a Cesare durante i festeggiamenti. Questa offerta fa scattare l'allarme negli animi degli Ottimati; il διάδημα στεφάνῳ è ripreso letteralmente da Shakespeare, che parla di *crown coronet*. Più generico è il riferimento di Alfieri, che si limita a scrivere “corona” o “regio serto”. Entrambi gli autori sottolineano anche il triplice gesto di Antonio, che in Plutarco ha un valore sacrale ed è presentato in modo identico anche in *Ant.*:

Διαθέουσι δὲ τῶν εὐγενῶν νέοι πολλοὶ καὶ τῶν ἀρχόντων, ἀηλιμμένοι λίπα, σκύτεσι λασίοις καθικνούμενοι μετὰ παιδιᾶς τῶν ἐντυγχανόντων. ἐν τούτοις ὁ Ἀντώνιος διαθέων τὰ μὲν πάτρια χαίρειν εἶασε, διάδημα δὲ δάφνης στεφάνῳ περιελίξας προσέδραμε τῷ βήματι, καὶ συνεξαρθεὶς ὑπὸ τῶν συνθεόντων ἐπέθηκε τῇ κεφαλῇ τοῦ Καίσαρος, ὡς δὴ βασιλεύειν αὐτῷ προσῆκον. ἐκείνου δὲ θρυπτομένου καὶ διακλίνοντος ἤσθεις ὁ δῆμος ἀνεκρότησε· καὶ πάλιν ὁ Ἀντώνιος ἐπῆγε, καὶ πάλιν ἐκεῖνος ἀπετρίβετο. καὶ πολὺν χρόνον οὕτω διαμαχομένων Ἀντωνίῳ μὲν ὀλίγοι τῶν φίλων βιαζομένων

²⁰ Per un'analisi completa del rapporto fra Alfieri e Plutarco cf. Palladini 2020; Michelazzo 2006, pp. 169-192.

²¹ Cf. Masiello 1964.

²² Plu., *Ant.* 12, 1.

²³ Carena 1981, p. 178.

Καίσαρι δὲ ἀρνούμένῳ πᾶς ὁ δῆμος ἐπεκρότει μετὰ βοῆς· ὁ καὶ θαυμαστὸν ἦν, ὅτι τοῖς ἔργοις τὰ τῶν βασιλευομένων ὑπομένοντες τοῦνομα τοῦ βασιλέως ὡς κατάλυσιν τῆς ἐλευθερίας²⁴.

“Partecipavano alla gara giovani nobili e magistrati in gran numero, che, unti di olio, corrono, battendo per scherzo con uno scudiscio di cuoio quanti incontrano. Tra essi vi era anche Antonio, che, senza badare a quella che era la tradizione, avvolse intorno a una corona di alloro un diadema, corse davanti alla tribuna e lì si fece sollevare dai compagni di corsa finché riuscì a porla sulla testa di Cesare, quasi a indicare che gli si addiceva essere re. Cesare fece lo sdegnoso e scansò il diadema. Il popolo, lieto del suo gesto, si mise a battere le mani. Di nuovo Antonio tentò di porgli sul capo il diadema, e di nuovo Cesare lo respinse. Questa disputa durò un bel pezzo, mentre pochi amici di Antonio applaudevano i suoi sforzi e tutto il popolo plaudiva invece con altre grida al rifiuto di Cesare. Era sorprendente come coloro i quali tolleravano nella pratica di divenire allo stesso modo dei sudditi di un re, aborrissero poi il nome di re come se distruggesse la loro libertà”²⁵.

L’esultanza dei Romani provoca in Cesare il moto d’ira. Il dittatore tenta di celarlo, ma i senatori lo colgono e comprendono le sue ambizioni. L’accenno di Plutarco, che usa appunto il verbo *παροξύνω*, assume uno spessore notevole all’interno delle rese teatrali. Shakespeare, come Alfieri, affida il riconoscimento dell’ira a Bruto. Egli è l’uomo virtuoso per eccellenza; non vuol far parte della congiura – perché Cesare gli aveva risparmiato la vita a Farsalo – e tuttavia essa non può avvenire senza di lui, perché egli è l’unico che ha la caratura morale che trasformerebbe, agli occhi del popolo, un gesto delittuoso in un atto doveroso. Il Bardo fa dire a Bruto: «the angry spot doth glow on Caesar's brow»²⁶. L’Astigliano fa rivolgere direttamente Bruto a Cesare, usando la felice espressione «regal tua rabbia»²⁷; l’accostamento dell’aggettivo “regale” alla rabbia rende in un solo complemento la causa e l’effetto del sentimento di Cesare: la rabbia è dovuta al desiderio frustrato di Cesare di divenire re e l’ira stessa mostra questo desiderio a Bruto e agli altri congiurati. Il gesto mimico usato da Alfieri per evidenziare l’ira è il tremore:

“Ei comincia
a tremare pure, e finor non tremava;
vero tiranno ei sta per esser dunque.
Timor lo invase, ha pochi dì, nel punto
che il venduto popolo ei vedeva
la corona negargli”²⁸.

L’ira che disvela i reconditi obiettivi di Cesare assume un peso maggiore nei drammaturchi rispetto alla fonte: essa è un sentimento che ben si adatta al proscenio. Cesare è sopraffatto dall’ira perché pensa di aver subito un grande torto da parte dei suoi concittadini che non lo hanno riconosciuto come loro guida e re. La rabbia deturpa l’aspetto del dittatore a vita. Shakespeare descrive con *pathos* la sua degradazione fisica:

²⁴ Plu., *Ant.* 12, 1-3.

²⁵ Carena 1981, pp. 178-179.

²⁶ Shakespeare, *Julius Caesar* I, 2, 160-161.

²⁷ Alfieri, *Bruto secondo* I, 1, 247-248.

²⁸ Alfieri, *Bruto secondo* I, 3, 243-248.

“Casca: and
still, as he refused it, the rabblement shouted, and clapp'd
their chopt hands, and threw up their
sweaty night-caps, and
uttered such a deal of stinking breath because Caesar refused
the crown, that it had almost choked Caesar, for he swooned and
fell down at it: and for mine own part,
I durst not laugh for
fear of
opening my lips and receiving the bad air”²⁹.

“Marry, before he fell down, when he perceived the common
herd was glad he refuses the crown, he plucked me ope his
doublet, and offered them his troat to cut
[...] and so he fell.
When he came to himself again, he said,
if he had done or said anything amiss, he desired their workships to think it was his
infirmity”³⁰.

In Shakespeare, il corpo di Cesare è talmente stravolto dall'ira da sembrare soggetto a un attacco di epilessia. Il resoconto di questo malessere manca nella narrazione di *Caes.* 61; tuttavia l'intento di Shakespeare sembra essere quello di seguire fedelmente la narrazione storica di Plutarco. Perosa a tal proposito avverte: “Non c'è episodio, sia pur apparentemente marginale o incidentale della tragedia, che non trovi riscontro nelle pagine di Plutarco”³¹.

Difficilmente questo episodio può essere una mera invenzione del Bardo, impegnato a rispettare, attraverso la mediazione delle *Vite Parallele*, la verità storica della vicenda; una verità che serve anche a riflettere su questioni politiche. Vallaro rileva che in questo passo siamo di fronte a una “prima manipolazione shakespeariana delle fonti [...] a differenza di Plutarco, il quale propone una narrazione cronologica degli eventi, il drammaturgo inglese sposta il trionfo, che in Plutarco avviene nel mese di ottobre del 45 a.C., alla festa dei Lupercali, ossia il 15 febbraio del 44 a.C.”³². Tale osservazione fornisce un'importante pista per ricostruire il processo di riscrittura di Shakespeare. A ben vedere, Shakespeare posticipa, sì, i festeggiamenti per le vittorie di Cesare, tuttavia mantiene e fonde le due narrazioni, che invece erano distinte in Plutarco, della celebrazione delle vittorie africane e dei Lupercali. Le vicende di *Caes.* 60 e 61 sono raccontate in un'unica scena teatrale, la seconda del I atto. Da *Caes.* 61 Shakespeare ha ripreso la festa dei Lupercali, la triplice offerta della corona da parte di Antonio e la reazione della folla, l'ira di Cesare e la punizione a Flavio e Marullo. In questa scena, inoltre, ricorrono numerosi elementi di *Caes.* 60. Una lettura di questo brano gioverà a inquadrare meglio la questione:

Ἐν δὲ συγκλήτῳ τιμὰς τινὰς ὑπερφουεῖς αὐτῷ ψηφισαμένων ἔτυχε μὲν ὑπὲρ τῶν ἐμβόλων καθεζόμενος, προσιόντων δὲ τῶν ὑπάτων καὶ τῶν στρατηγῶν, ἅμα δὲ καὶ τῆς βουλῆς ἀπάσης ἐπομένης, οὐχ

²⁹ Shakespeare, *Julius Caesar* I, 2, 241-248.

³⁰ Shakespeare, *Julius Caesar* I, 2, 261-271.

³¹ Perosa 1987, p. 234.

³² Vallaro 2010, p. 122.

ὑπεξαναστάς, ἀλλ' ὥσπερ ιδιώταις τισὶ χρηματίζων, ἀπεκρίνατο συστολῆς μᾶλλον ἢ προσθέσεως τὰς τιμὰς δεῖσθαι³³.

“In senato gli furono poi votati onori eccezionali. I consoli e i pretori, seguiti da tutta l’assemblea, gli si avvicinarono mentre era seduto su rostri per annunciargli quanto avevano deciso, ma egli non si alzò in piedi: parlando a loro come se fossero dei privati cittadini, rispose che i suoi onori avevano più bisogno di essere concentrati che dilatati”³⁴.

Cesare si rende conto dell’offesa arrecata al senato e al popolo. Cerca allora di rimediare e inscena in un primo momento un pentimento, attraverso il gesto teatrale di offrire il collo agli astanti per essere punito dello sgarbo:

Καὶ τοῦτο οὐ μόνον ἠνίασε τὴν βουλὴν, ἀλλὰ καὶ τὸν δῆμον, ὡς ἐν τῇ βουλῇ τῆς πόλεως προπηλακίζομένης, καὶ μετὰ δεινῆς κατηφείας ἀπῆλθον εὐθύς οἷς ἐξῆν μὴ παραμένειν, ὥστε κἀκεῖνον ἐννοήσαντα παραχρῆμα μὲν οἴκαδε τραπέσθαι καὶ βοᾶν πρὸς τοὺς φίλους ἀπαγαγόντα τοῦ τραχήλου τὸ ἰμάτιον, ὡς ἔτοιμος εἶη τῷ βουλομένῳ τὴν σφαγὴν παρέχειν³⁵.

“Questo non solo irritò il senato, ma anche il popolo, convinto che nel senato era stata offesa tutta la città, e coloro cui era possibile non rimanere se ne andarono molto abbattuti, tanto che anch’egli se ne avvide e tornò subito a casa e scostando il mantello dal collo diceva che era pronto a lasciarsi colpire da chi lo volesse”³⁶.

L’inserimento di questo aneddoto dell’offerta del collo durante la festa dei Lupercali non è, però, un’invenzione di Shakespeare: già Plutarco nella *Vita di Antonio* aveva posto questo evento dopo il triplice tentativo di incoronazione e non dopo l’offesa ai senatori, che non è neppure presente in questa vita.

Ἦν μὲν γὰρ ἡ τῶν Λυκαίων ἑορτὴ Ῥωμαίοις, ἦν Λουπερκάλια καλοῦσι [...] ἀνέστη μὲν οὖν ὁ Καῖσαρ ἀχθεσθεὶς ἀπὸ τοῦ βήματος, καὶ τὸ ἰμάτιον ἀπάγων ἀπὸ τοῦ τραχήλου τῷ βουλομένῳ παρέχειν τὴν σφαγὴν ἐβόα³⁷.

“I Romani celebravano la festa dei Licei, che essi chiamano Lupercali [...] Cesare s’alzò dunque seccato dalla tribuna e, tirando indietro la toga dalla gola, gridò: se c’è qualcuno che vuole uccidermi, ecco la mia gola”³⁸.

Sono allora evidenti gli elementi ripresi da Shakespeare: il primo riguarda Cesare che, sconvolto, offre il collo. Nella *Vita di Cesare* chiedeva di essere colpito a causa dello sgarbo fatto a senatori e magistrati; nella *Vita di Antonio* e poi in Shakespeare, a causa della triplice offerta della corona.

“Marry, before he fell down, when he perceived the common herd was glad he refused the crown, he plucked me ope his doublet and offered them his throat to cut”³⁹.

³³ Plu., *Caes.* 60, 4.

³⁴ Carena 1981, p. 840.

³⁵ Plu., *Caes.* 60, 5-6.

³⁶ Magnino 1994, p. 441.

³⁷ Plu., *Ant.* 12, 1-4.

³⁸ Carena 1981, p. 179.

³⁹ Shakespeare, *Julius Caesar* I, 2, 265.

Quindi la fusione dei due avvenimenti, spiegati con maggiore precisione temporale nella *Vita di Cesare*, è suggerita a Shakespeare sempre da Plutarco. Al Bardo non resta quindi che inserire nella stessa scena anche il tema del malore. Questo è il secondo elemento che il dittatore, sempre in *Caes.* 60, adduce a scusante del proprio comportamento nei confronti del senato e dei magistrati: Cesare sostiene di essere stato colto da un attacco di “mal caduco”:

“Υστερον δὲ προφασίζεσθαι τὴν νόσον· οὐ γὰρ ἐθέλειν τὴν αἴσθησιν ἀτρεμεῖν τῶν οὕτως ἐχόντων, ὅταν ιστάμενοι διαλέγονται πρὸς ὄχλον, ἀλλὰ σειομένην ταχὺ καὶ περιφερομένην ἰλίγγους ἐπισπᾶσθαι καὶ καταλαμβάνεσθαι. Τὸ δὲ οὐκ εἶχεν οὕτως⁴⁰.”

“Più tardi attribuì la colpa dell’accaduto alla propria malattia: a coloro che ne sono soggetti, disse, l’epilessia turba l’intendimento quando parlano con la folla stando in piedi; un tremito li prende all’improvviso, le vertigini li sconvolgono e li scuotono, sì che non sono più responsabili di ciò che fanno. Ma le cose non erano andate così⁴¹.”

Molti elementi ci convincono dell’ipotesi che il tema del malore sia ripreso da questo passo. Innanzitutto, la descrizione dei sintomi di Cesare fatta da Casca ricalca i sintomi spiegati dal dittatore stesso in *Caes.* 60, 7: sono presenti il tremito, le vertigini e la malattia come causa di un comportamento inconsulto. Poi, c’è la presenza di un ultimo elemento che sembra confermare questo impianto: come Plutarco non crede che Cesare abbia avuto davvero un malore, così non ci credono i personaggi di Shakespeare:

“Brutus: ‘Tis very like; he hath the falling sickness.
Cassius: No, Caesar hath it not; but you and I,
and honest Casca, we have the falling sickness⁴².”

A differenza di quanto avviene in Plutarco, l’attacco epilettico non è solo riferito da Cesare, ma viene narrato come se in quel momento Cesare ne fosse colto. Questo è un tratto che dice molto sulle trasposizioni di opere prettamente letterarie in *pièce* teatrali: in *Caes.* 60, 7 Plutarco spiega che la malattia di Cesare, l’epilessia, colpisce i nervi e porta vertigini: questa affermazione di Plutarco offre lo spunto per la creazione dell’immagine vivida che Shakespeare crea per mostrare gli effetti somatici del moto di ira che ha colpito Cesare.

La narrazione ha le sue radici, quindi, sempre in Plutarco, ma Shakespeare la rielabora personalmente, piegandola alla perfetta riuscita dei tempi e degli espedienti teatrali. Nella “riduzione” teatrale, le due narrazioni sono fuse in una sola, ma il senso del racconto del Cheronese non si perde: l’origine del male di Cesare si situa nella sua ambizione a divenire re. Questa ambizione si scontra con il carattere democratico del popolo romano e provoca nel dittatore un’ira incontenibile, che ne smaschera i progetti. La resa teatrale esaspera quel sentimento d’ira appena accennato in Plutarco e ne fa un soggetto patetico e tragico perfetto; esso è mostrato attraverso un’immagine potente, che rende il senso degli attimi drammatici vissuti dal personaggio e da un popolo intero.

Shakespeare ovviamente per rendere vivida la narrazione la porta alle estreme conseguenze e la mette in mostra attraverso una ipotiposi:

“He fell down in the market-place, and foamed at mouth, and was

⁴⁰ Plu., *Caes.* 60, 7.

⁴¹ Carena 1981, p. 840.

⁴² Shakespeare, *Julius Caesar* I, 2, 252-254.

speechless”⁴³.

Il Bardo descrive l’attacco d’ira di Cesare secondo un modello curiosamente affine a quello riportato da Aulo Gellio, sempre a proposito della concezione plutarchea dell’ira. In *Noctes Atticae* I, 26, 8, Gellio racconta l’aneddoto del servo di Plutarco che, per sfuggire a una punizione, rimprovera il padrone di non mettere in pratica quanto scritto nel *De cohibenda ira* a proposito dell’opportunità di non punire i servi, al fine di contenere gli attacchi di rabbia. Plutarco corregge il servo sostenendo che esegue la punizione senza essere preda dell’ira e, per dimostrarlo, elenca gli effetti di questa.

*Mihi quidem neque oculi, opinor, truces sunt neque os turbidum, neque inmaniter clamo neque in spumam ruboremve effervesco neque pudenda dico aut paenitenda neque omnino trepido ira et gestio*⁴⁴.

“Non ho mica gli occhi truci, direi, né il viso stravolto, non grido orribilmente, non m’infiammo sbavando e avvampando, non dico cose da vergognarmene o da pentirmene, non sto per nulla tremando e gesticolando per l’ira”⁴⁵.

Gli elementi somatici toccati dal Plutarco di Gellio, per descrivere gli effetti dell’ira, ritornano nella narrazione di Shakespeare: l’irato ha gli occhi, la bocca e il viso alterati, pronuncia parole e compie azioni di cui si pentirà, gesticola ed è colto da tremore. È necessario capire a questo punto se tale riferimento sia intenzionale o casuale. Secondo Waith⁴⁶, Shakespeare, per la composizione del *Titus Andronicus*, lesse *The palace of pleasure* di Painter; costui, conoscitore di Plutarco, Gellio, Livio, Tacito, Eliano ed Erodoto, nella XIX novella della sua opera, dal titolo *Plutarch’s anger*, riporta proprio l’aneddoto gelliano della punizione del servo di Plutarco⁴⁷. Probabilmente Shakespeare avrà mutuato da questa lettura la concezione dell’ira plutarchea, per servirsene nel *Julius Caesar* e rendere un ulteriore tributo alla sua fonte. Un elemento particolarmente interessante di questa ripresa riguarda il fatto di pronunciare parole di cui ci si pentirà: Cesare, effettivamente, resosi conto dell’errore politico a cui lo ha condotto la rabbia, cerca di porvi rimedio. Shakespeare riprende le parole di questo tentativo, come visto, da *Caes.* 60:

“And so he fell.
When he came to himself again, he said, if he had done or said
anything amiss, he desired their worships to think it was his
infirmity”⁴⁸.

Queste parole mostrano Cesare in balia dell’ira, rappresentato in maniera molto diversa da quello tipico della storiografia più vicina al suo periodo storico. La tradizione, inesistente nei primi commentatori, di un Cesare facile preda dell’ira affonda le sue radici in Lucano. Si possono leggere a tal proposito questi versi della *Pharsalia*:

⁴³ Shakespeare, *Julius Caesar*, I, 2, 250-251.

⁴⁴ Gell. I, 26, 8.

⁴⁵ Bernardi-Perini 2017, p. 231.

⁴⁶ Waith 1984, pp. 27-28.

⁴⁷ Painter, *The palace of pleasure* XIX (*Plutarch’s anger*).

⁴⁸ Shakespeare, *Julius Caesar*, I, 2, 266-269.

*Sed non in Caesarem tantum / Nomen erat nec fama ducis, sed nescia virtus / Stare loco, solusque pudor non vincere bello: / acer et indomitus, quo spes quoque ira vocasset, / ferre manum et numquam temerandum parcere ferro*⁴⁹.

“Ma in Cesare non era tanto il nome né la fama di comandante, ma una virtù disadatta al riposo, e la sola onta era non vincere con la guerra: acre e indomito, conduceva la sua violenza dovunque lo chiamasse la speranza o anche l’ira e non tratteneva mai le sue armi dissacrate”.

Casamento fa notare che con questi versi Lucano vuole mettere in relazione Cesare e l’ira⁵⁰.

La visione di Lucano sembra confluire parzialmente in *Caes.* 61, con tutte le riserve che può suscitare la riflessione sul difficile rapporto di Plutarco con il latino⁵¹; confluisce soprattutto, però, in quegli autori latini a essa successivi, la cui tradizione giungerà a influenzare la narrazione shakespeariana. L’ira in Shakespeare, infine, assume un significato drammatico e umano ulteriore: in molti drammi shakespeariani esiste sempre un elemento di agnizione, che consente al protagonista di comprendere, quasi per una epifania divina, il proprio destino: in *The tragedy of Julius Caesar* è quell’ombra d’ira che Bruto scorge sulla fronte di Cesare che rende l’eroe cosciente degli obiettivi del dittatore e, di rimando, cosciente di sé: da quel momento Bruto si riconosce salvatore della Patria e non può più tornare indietro.

Questa stessa immagine drammatizzata arriva ad Alfieri che, indirettamente, sembra farla sua.

Il dramma di Shakespeare era stato ripreso da Antonio Schinella Conti che, seguendo il modello del Bardo, aveva composto un *Giulio Cesare* e un *Bruto*, rispettivamente nel 1726 e nel 1744. Voltaire nel 1735, aveva poi tradotto in francese l’entrata in scena di Antonio con il corpo del dittatore, completando il resto dell’opera autonomamente⁵². Il dramma di Voltaire fu poi tradotto da Melchiorre Cesarotti e da Agostino Paradisi nel 1760 ed entrambe le versioni furono lette da Alfieri, che ovviamente conosceva anche l’originale.

Nel *Bruto secondo*, l’ira di Cesare è identificata da Bruto attraverso il pallore che il dittatore mostra sul volto alla fine del tentativo di incoronazione:

“Bruto: Il popol tuo stesso,
ha pochi dì, del tuo poter ti fea,
meno ebro alquanto. Udito hai tu le grida
di popolare indegnazione, il giorno,
che, quasi a giuoco, il regio serto al crine
leggiadramente cingerti tentava
la maestà del consol nuovo: udito
hai fremer tutti [...] e la regal tua rabbia
impallidir te fea”⁵³.

Quello delle reazioni passionali del tiranno era un tema caro ad Alfieri, che nel 1777 aveva composto il trattato *Della tirannide*. Interessante è quanto dice circa la paura:

⁴⁹ Luc., *Phars.* I, 143-147.

⁵⁰ Casamento 2005, p. 128: “Da questi versi affiora come Lucano intendesse far risaltare la connessione esistente fra Cesare e l’ira, quasi che la seconda fosse la molla che motiva e sollecita l’azione del primo [...] forse a causa della pubblicistica cesariana centrata sullo slogan della *clementia* adoperata nei confronti degli sconfitti, l’immagine del dittatore in preda all’ira è assolutamente marginale nella tradizione precedente il poema lucaneo, che dunque realizza da questo profilo una creazione letteraria unica e straordinaria”.

⁵¹ In *Dem.* 2, 2 Plutarco dichiara di non conoscere sufficientemente il latino, ma è difficile stabilire se lo affermi perché vero o per radicalismo culturale greco o per modestia, perché a più riprese mostra una matura conoscenza di opere latine. Per un’analisi approfondita cf. Matino 2014, pp. 169-182.

⁵² Cf. Besterman 1967.

⁵³ Alfieri, *Bruto secondo* I, 1, 240-247.

“Ma, teme altresì l'oppressore. E nasce in lui giustamente il timore della coscienza della propria debolezza effettiva, e in un tempo, dell'accattata sterminata sua forza ideale. Rabbrivisce nella sua reggia il tiranno (se l'assoluta autorità non lo ha fatto stupido appieno) allorché si fa egli ad esaminare quale smisurato odio il suo smisurato potere debba necessariamente destare nel cuore di tutti. La conseguenza del timor del tiranno riesce affatto diversa da quella del timore del suddito; o, per meglio dire, ella è simile in un senso contrario; in quanto, né egli, né i popoli, non emendano questo loro timore come per natura e ragione il dovrebbero; i popoli, col non voler più soggiacere all'arbitrio d'un solo; i tiranni, col non voler più sovrastare a tutti per via della forza”⁵⁴.

Nel capitolo *Dell'ambizione*, inoltre, l'autore ricorre a Cesare come esempio di tale passione⁵⁵. In Alfieri sono proprio l'ambizione e la paura di non riuscire a realizzarla a scatenare l'ira di Cesare.

“Bruto: Di Roma il re, sí, vel confermo, e il giuro:
era ei ben re: tal qui parlava; e tale
mostrossi ei già ne' Lupercali a voi,
quel dí che aver la ria corona a schivo
fingendo, al crin pur cinger la si fea
ben tre volte da Antonio.
A voi non piacque
la tresca infame”⁵⁶.

L'ira, per sua natura, come spiega bene lo stesso Plutarco nel *De cohibenda ira*, si placa solo con la vendetta. In *Caes.* 61 e *Ant.* 12, la vendetta di Cesare si abbatte su Flavio e Marullo, rei di aver arrestato coloro i quali avevano posto le corone di alloro sulle statue del dittatore. I personaggi di Flavio e Marullo sono emblematici della tecnica di riuso di Shakespeare: di essi Plutarco parla marginalmente, seppure rivestano nella sua narrazione un ruolo chiave per comprendere sia l'atteggiamento dei magistrati fedeli alla Repubblica, sia il comportamento di Cesare verso chi non tendeva a compiacerlo. Shakespeare riempie tutta la prima scena dell'atto I con la loro presenza, descrivendoli come sdegnosi amanti della libertà. Il loro allontanamento dalla carica che ricoprivano rappresenta tanto in Plutarco quanto in Shakespeare la conseguenza dell'ira che ha sconvolto Cesare; egli agisce per vendetta e non secondo un preciso disegno politico: punendo loro, colpisce in realtà sé stesso, dando ai congiurati la prova definitiva delle sue aspirazioni monarchiche. Quest'ultimo tassello, la vendetta di Cesare contro Flavio e Marullo, non fa che confermare i sospetti degli Ottimati e rafforzarne la posizione⁵⁷.

In Alfieri questi due personaggi mancano, ma Bruto, nell'atto V, ripercorre il momento in cui la città rifiuta di avere un monarca e avverte i cittadini che la vendetta di Cesare si sarebbe abbattuta su di loro, una volta tornato dalla guerra contro i Parti:

“Certo egli quindi
di re tornare a mano armata, e farvi
caro costare il mal negato serto”⁵⁸.

In Alfieri, inoltre, l'ira è il sentimento che muove Cassio:

⁵⁴ Alfieri, *Della tirannide* III, 15.

⁵⁵ Alfieri, *Della tirannide* V, 26.

⁵⁶ Alfieri, *Bruto secondo* V, 3, 168-174.

⁵⁷ Plu., *Ant.* 13, 1.

⁵⁸ Alfieri, *Bruto secondo* V, 2, 178-180.

“Ove un brando,
questo mio solo, e la indomabil ira
che snudar mel farà”⁵⁹.

Questa caratteristica attribuita a Cassio è un chiaro indicatore della lettura delle *Vite Parallele*: anche per Plutarco, infatti, Cassio escogita la congiura più per una vendetta personale mossa dall’ira, che per uno scopo politico, come evidenziato in *Brut.* 8, 5:

Ἀπεδείχθη δὲ Κάσσιος ἐφ’ ἐτέρᾳ στρατηγός, οὐ τοσοῦτον εὐνοίας ἔχων δι’ ἣν ἔλαβεν ὅσον ὀργῆς ὧν ἀπέτυχε⁶⁰.

“Cassio era stato designato ad un’altra magistratura, ma non era grato per quello che aveva ricevuto quanto era preso dall’ira per quello che aveva perso”.

La matrice moralistica plutarchea che sostiene il disegno di Alfieri si nota ancor di più quando Cassio, presentando i congiurati, attribuisce ad ognuno una caratteristica etica:

“Alla severa
virtù di Cimbro, e del gran Tullo al senno,
e all’implacabile ira mia, sol basti
aggiunger ora la sublime altezza
dello sdegno di Bruto”⁶¹.

Alfieri sembra così cogliere profondamente il messaggio biografico di Plutarco: sul suo palco, infatti, si stagliano grandi individualità che incarnano i vizi e le virtù del potere.

Questo studio sull’ira di Cesare in Shakespeare e Alfieri ha evidenziato il perdurare del successo e della centralità culturale dell’opera biografica di Plutarco. Nelle *Vite Parallele* gli autori moderni hanno trovato non soltanto la ricostruzione dello sfondo storico in cui inquadrare la vicenda che intendevano narrare, ma anche e soprattutto una proposta morale che evidenzia i vizi e le virtù umane che essi volevano portare in scena. A partire dalla visione moralistica plutarchea, due autori come Shakespeare e Alfieri hanno approfondito ed esasperato alcuni aspetti nel solco della loro ispirazione poetica. Questo è evidente nel caso dell’ira; lo spunto offerto da Plutarco è divenuto nei drammaturghi un tema portante dell’intera narrazione, su cui si gioca il successivo concatenarsi degli eventi che condurrà al cesaricidio.

Bibliografia

Ackroyd 2006 = P. Ackroyd, “Shakespeare: The Biography”, London 2006.

Altkamp 1933 = J. Altkamp, “Die Gestaltung Cäsars bei Plutarch und Shakespeare Monograph”, Bonn 1933.

⁵⁹ Alfieri, *Bruto secondo* I, 2, 138-139.

⁶⁰ Plu., *Brut.* 8, 5.

⁶¹ Alfieri, *Bruto secondo* I, 2, 36.

- Bernardi-Perini 2017 = Aulo Gellio, "Le notti attiche", a cura di G. Bernardi-Perini, Torino 2017 (I ed. 1998).
- Besterman 1967 = T. Besterman, "Voltaire on Shakespeare", Genève 1967.
- Brunetti 1992 = G. Brunetti, "Shakespeare, Plutarco e il *Julius Caesar*", in *Julius Caesar: dal testo alla scena*, a cura di M. Tempera, Bologna 1992, pp. 41-62.
- Carena 1981 = Plutarco, "Vite Parallele", vol. 2, a cura di C. Carena, Milano 1981 (I ed. 1974).
- Casamento 2005 = A. Casamento, "La parola e la guerra, rappresentazioni letterarie del *Bellum Civile* in Lucano", Bologna 2005.
- Craig 1960 = H. Craig, "Shakespeare and Plutarch: differences", in *Studies in honor of Ullman, presented to him on the occasion of his seventieth birthday*, a cura di L.B. Lawler, D.M. Robathan, W.Ch. Korfmacher, *The Class. Bull.*, 1960, pp. 126-132.
- Criniti 2013 = N. Criniti, "Plutarco, le Vite romane e la loro fortuna", *Ager Veleias*, 8, 2013, <http://www.veleia.it/download/allegati/fn000320.pdf> (u.c. 02/12/2020).
- D'Amico 1992 = J. D'Amico, "Shakespeare's Rome: Politics and Theatre", *Modern Language Studies*, 22, 1992, pp. 65-78.
- Denton 1992 = J. Denton, "Plutarco come lo leggeva Shakespeare: la traduzione delle *Vite Parallele* di Thomas North (1579)", in B. Scardigli, "Plutarco: le vite di Coriolano e Alcibiade", Milano 1992, pp. 57-78.
- Etman 1981 = A. Etman, "Cleopatra and Antony. A study in the art of Plutarch, Shakespeare and Ahmed Shawky", *Αθηνα*, 78, 1981 pp. 97-107.
- Gentili 1991 = V. Gentili, "La Roma antica degli elisabettiani", Bologna 1991.
- Honigmann 1959 = E.A.J. Honigmann, "Shakespeare's Plutarch", *Shakespeare Quarterly* 10, 1959, pp. 25-33.
- Loeb-Lerner 1977 = L. Loeb, L. Lerner, "Views of Roman history. Coriolanus and Coriolan", *CompLit*, 29, 1977, pp. 35-53.
- Lyons-Montgomery 1968 = M. Lyons, H.C. Montgomery, "Friends, Romans, and countrymen", *The Class. Bull.*, 44, 1968, pp. 37-39.
- Magnino 1994 = Plutarco, *Vite Parallele, Alessandro e Cesare*, vol. 2, a cura di D. Magnino, Milano 1994 (I ed. 1987).
- Martindale-Taylor 2004 = C. Martindale, A.B. Taylor, "Shakespeare and the classics", Cambridge 2004.
- Marcus 1988 = L. Marcus, "Puzzling Shakespeare", Berkeley 1988.
- Masiello 1964 = V. Masiello, "L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri", Roma 1964.
- Matino 2014 = G. Matino, "Plutarco e il latino", in *Il miglior fabbro. Studi offerti a G. Polara*, a cura di A. De Vivo, R. Perrelli, Amsterdam 2014, pp. 169-182.
- Merchant 1957 = W.M. Merchant, "Classical Costume in Shakespearean Productions", *Shakespeare Survey*, 10, Cambridge 1957, pp. 71-76.

Michelazzo 2006 = F. Michelazzo, “Plutarco e Vittorio Alfieri”, in *Echos de Plutarco en Europa*, atti del convegno di Madrid 21-23 settembre 2005, a cura di R.M. Aguilar e I.R. Alfageme, Madrid 2006, pp. 169-192.

Miles 1989 = G.B. Miles, “How Roman Are Shakespeare’s Romans?”, *Shakespeare Quarterly* 40, 1989, pp. 134-158.

Palladini 2020 = I. Palladini, “Alfieri, un viaggiatore europeo fra tragico e romanzesco”, Griselda online Unibo, <https://site.unibo.it/griseldaonline/it/letteratura-italiana/irene-palladini-alfieri-viaggiatore-europeo-tragico-romanzesco>, 2020 (u.c. 08/10/2020).

Perosa 1987 = S. Perosa, “Introduzione a *Giulio Cesare*”, in *Teatro completo di William Shakespeare*, vol. 5, a cura di G. Melchiori, Milano 1987 (I ed. 1978).

Roe 2004 = J. Roe, “Character in Plutarch and Shakespeare: Brutus, Julius Caesar, and Mark Antony”, in *Shakespeare and the Classics*, a cura di C. Martindale, A.B. Taylor, Cambridge 2004, pp. 173-187.

Serpieri 1988 = A. Serpieri, “Nel laboratorio di Shakespeare: dalle fonti ai drammi, IV (I Drammi romani)”, Parma 1988.

Vallaro 2010 = C. Vallaro, “*Julius Caesar e Antony and Cleopatra*: Momenti di storia romana in William Shakespeare”, Milano 2010.

Waith 1984 = W. Shakespeare, “Titus Andronicus”, in *The Oxford Shakespeare*, a cura di E.M. Waith, Oxford 1984.