

**PIERFRANCESCO MUSACCHIO, La catena di influenze
nella ricezione moderna di Plutarco e il riuso delle *Vite* di
*Cesare e Bruto: teoria e prassi dei Classical Reception
Studies***

Secondo l'articolo di Carlo Prospero del 2017, *Perché nella politica statunitense spopolano Plutarco e Tucidide*¹, le *Vite parallele* sono il libro che più è capace di spiegarci la nostra società. Harry Truman lo usava come modello metodologico per comprendere gli attori politici a lui coevi. I *Founding Fathers* si scontrarono nei loro pamphlet sotto gli pseudonimi di Bruto, Catone o Publio. Nella politica statunitense contemporanea, Plutarco rappresenta un paradigma educativo necessario per politici ed elettori, con l'obiettivo di

*insegnare loro quando una proposizione politica è valida e quando non lo è. Plutarco ha mostrato come ammirare e responsabilizzare coloro che sono al potere, per non parlare di come valutare i candidati per queste posizioni. Un manuale di leadership dell'antichità*².

Nessuno, leggendo tali parole, si sentirebbe di dissentire completamente da questa visione delle *Vitae*. Ma, allo stesso tempo, nessuno, autore dell'articolo compreso, penserebbe che il concreto obiettivo di Plutarco nello scrivere la sua opera fosse quello di insegnare a valutare dei candidati per il governo del suo mondo. Gli studi sulla ricezione dei classici si situano in questa contraddittoria doppia verità.

¹ Prospero (2017).

² *Ibidem*.

La necessità di approfondire e inquadrare meglio questo ambito di ricerca è stata ripresa da Lorna Hardwick e Christopher Stray, che hanno aperto un vertiginoso panorama di prospettive di analisi, raccolto nel volume *A Companion to Classical Receptions*³. Secondo la loro definizione, la ricezione studia ciò che è stato trasmesso, tradotto, estrapolato, interpretato, riscritto, re-inventato, rappresentato. Tale ampliamento di prospettive affonda le radici nelle riflessioni di Jauss sull'estetica della ricezione⁴, per cui una corretta interpretazione di un testo non può prescindere dai suoi effetti e dall'esperienza a cui ha dato luogo nei suoi fruitori. Il corollario che appongono a tale teoria Hardwick e Stray (sulla scorta di Lianieri e Zajko 2008) è la presa di coscienza che niente di ciò che si ritiene in generale 'classico' potrebbe essere tale se non in relazione al suo ambiente di ricezione. Martindale parla di «construction of meaning at the point of reception»⁵. In altre parole, un 'classico' è definito così da chi lo recepisce come tale. Questo discorso investe anche la tradizione. I teorici della ricezione sentono l'esigenza di chiarire bene la relazione fra tradizione e ricezione; la ricostruzione di una storia della ricezione aiuterebbe a comprendere anche le dinamiche della tradizione; tradizione e ricezione possono essere viste, cioè, come due parti correlate di un medesimo processo: le scelte operate sulla trasmissione di un testo possono essere frutto, ad esempio, di una fuorviante fusione fra i valori rappresentati da un testo nel contesto antico e quelli della società che se ne appropria. Ergo, la trasmissione è frutto di costruzioni di significato differenti diacronicamente e sincronicamente. Nell'articolo *Reception and tradition*⁶, Budelmann e Haubold affermano che tradizione e ricezione tendono a sovrapporsi. Essi sostengono che la tradizione sia una catena di influenze,

³ Hardwick-Stray (2011).

⁴ *Ivi*, p. 1.

⁵ *Ivi*, p. 3.

⁶ Budelmann-Haubold (2011), pp. 13-25.

mediata, cioè, dalla ricezione, e che operi in un contesto immaginario e continuativo: guardano all'opera, insomma, come combinazione di estetica tradizionale ed enfasi di responso del pubblico. Quindi tradizione e ricezione possono essere viste come due parti correlate di un medesimo processo. In altre parole, anche la scelta di tramandare un'opera piuttosto che un'altra risente del contesto culturale di ricezione. La tradizione è in continuità con tutte le precedenti tradizioni e quindi è meglio parlarne al plurale. Schein sostiene addirittura che

The power of the 'classical' does not springs, as is usually thought, from its relation to a real or imagined past, but from its relation to current social, political and moral values that it help to legitimate⁷.

In sintesi, il classico è ideologico. Questo asserito apre una seria riflessione sul ruolo della cultura dominante nell'influenza di quello che viene considerato il canone letterario classico occidentale.

L'obiettivo dello sforzo di questi teorici della letteratura è quello di aprire il dibattito nel mondo su tale nuova prospettiva. Cerchiamo di accettare la sfida partendo da una definizione che circoscriva la figura ed il ruolo del ricezionista: costui, secondo Leonard⁸, è colui che studia la storia di un testo tenendo conto delle circostanze storiche della sua composizione tanto quanto di tutte le tappe della sua lettura attraverso i secoli, per comprenderne il significato nel presente. Anche lui parla, per la ricezione in questo caso, di *chain of reception*.

È bene circoscrivere e delimitare il perimetro d'azione, tuttavia, presentando gli strumenti di indagine che a tale proposta sulla ricezione, a nostro giudizio, vanno affiancati. In effetti, sono state avanzate alcune critiche a tale metodologia, riguardanti la labilità dei confini di indagine e il rischio di dispersività.

⁷ Schein (2011), p. 75.

⁸ Leonard (2011), pp. 207-218.

Innanzitutto, lo strumento principe di un tale approccio sarà senza dubbio la filologia. In essa esiste una lunga tradizione di strumenti per gli studi diacronici e l'analisi del riferimento e del frammento⁹; essa ci permette di affrontare scientificamente due questioni cruciali: la trasmissione (diacronica ma anche geografica) dei testi e la loro traduzione; per Lausberg¹⁰, infatti, quest'ultima è, essenzialmente, un'operazione filologica. Proprio le teorie letterarie di Lausberg, inoltre, ci permettono di focalizzare con precisione un tale genere di lavoro, facendo ricorso alla nozione, piegata ai fini della nostra proposta, di 'riuso'. Egli propone tre criteri da tenere presenti lavorando sul riuso: semantico, espressivo, eziologico. Il criterio semantico concerne il rapporto fra testo e suo dominio, tenendo presente che con quest'ultimo si intende l'importanza sociale, collettiva, etica e psicologica di volta in volta assunta dal testo. Quello espressivo riguarda prettamente l'organizzazione interna del testo. Quello eziologico, infine, la sua origine ma anche lo *status* dell'autore in relazione all'uditorio (stile, autorità). Lausberg stabilisce ancora che nel riuso di un testo è da tener presente l'asimmetria fra gli interlocutori (*one-up*), cioè il rapporto irreversibile fra opera recepita e ricevente, ed il principio di paternità, per cui non si può non tener conto dell'autore, delle sue intenzioni, della sua cultura, del suo *status* sociale, *etc.* Egli riconduce il riuso a quattro principi basilari: un testo dà forma ad un'esperienza collettiva, definita 'dominio del testo'; il riuso di un testo solleva i propri oggetti al di sopra del loro contesto temporale; il destinatario modella l'opera secondo la propria modalità di percezione; un testo reso pubblico è inevitabilmente sottoposto a riuso nella 'comunità letteraria'; il concetto di comunità letteraria è fondamentale per gli studi di ricezione: è in seno ad essa che si condividono valori, esperienze, cultura per cui un'opera vive ogni volta la sua palingenesi,

⁹ Berti (2012), pp. 439-458.

¹⁰ Brioschi-Di Girolamo (1984), pp. 14-15.

assume cioè un significato nuovo (indipendentemente dal fatto che possa essere usata pro o contro quegli stessi valori). Questi principi evidenziano quanto sia importante anche un approccio comparativo, capace cioè di confrontare sinotticamente l'opera in esame e le opere ad essa debitorie.

Per un corretto studio della ricezione, non possono mancare, inoltre, elementi di linguistica storica (è fondamentale la conoscenza del contesto storico-linguistico in cui vengono usati i termini, per stabilire il loro esatto significato, diverso da epoca ad epoca e da luogo a luogo) e di storia letteraria (fra le cui branche è annoverata la *fortuna* di opere o autori, concetto inglobato da quello qui proposto), perché un approccio anche storicista ci permette di vedere l'interpretazione di un'opera come prodotto della stratificazione di molte comunità letterarie.

Arriviamo così al punto: l'originalità di molti autori moderni si è situata proprio nel recupero delle opere classiche, che sono arrivate loro, però, cariche di significati ulteriori, frutto di riusi diversi nelle varie comunità letterarie che si sono interposte fra la stesura originaria e la loro lettura.

L'esempio con cui si vuole mostrare in pratica quanto espresso nell'impianto teorico è desunto dalla vicenda delle *Vite parallele*, per le quali abbiamo ristretto il *focus* alle due figure di Cesare e Bruto, al fine di avere un *corpus* gestibile ed omogeneo su cui lavorare.

Se la fama di Plutarco era rimasta immutata nel mondo bizantino, dopo il 476, non accadde lo stesso in occidente, dove la lingua greca cadde ben presto in disuso. Tuttavia, secondo Zucchelli¹¹, grazie al tramite di un buon numero di autori latini, il nome e alcune idee, soprattutto di carattere filosofico-morale, di Plutarco non furono così ignoti alla *élite* culturale occidentale. Un risveglio di attenzione verso l'autore di Cheronea avviene nel periodo avignonese della corte

¹¹ Zucchelli (1998), p. 203.

papale. Andando al di là dell'interesse di carattere morale, una preziosa testimonianza della conoscenza delle *Vitae* appare già nella petrarchesca *Fam.* XXIV, 5, 3:

Plutarchus siquidem grecus homo et Traiani principis magister, suos claros viros nostris conferens, cum Platoni et Aristotili – quorum primum divinum, secundum demonium Graii vocant – Marcum Varronem, Homero Virgilium, Demostheni Marcum Tullium obiecisset, ausus est ad postremum et ducum controversiam movere, nec eum tanti saltem discipuli veneratio continuit. In uno sane suorum ingenia prorsus imparia non erubuit confiteri, quod quem tibi ex equo in moralibus preceptis obicerent non haberent; laus ingens ex ore presertim hominis animosi et qui nostro Iulio Cesari suum Alexandrum Macedonem comparasset¹².

Una forte ripresa di interesse per le *Vitae* si manifestò verso la fine del Trecento, con l'arrivo a Firenze nel 1397 di Manuele Crisolora, grazie alla mediazione di Coluccio Salutati; ma addirittura di qualche anno precedente è un volgarizzamento italiano delle *Vitae*, presente nel ms. *Laur.* XXXVI, 8 conservato a Firenze nella Biblioteca medicea laurenziana, opera di un anonimo sempre della cerchia di Salutati, redatto sulla traduzione aragonese, sviluppata proprio ad Avignone, da Nicola vescovo di Drenopoli nel 1388 circa e commissionata da Juan Fernandez de Heredia. In seguito, Iacopo Angeli da Scarperia, allievo sia del Salutati sia di Crisolora, si occuperà di molte traduzioni latine delle *Vitae*. Nel 1400 tradurrà il *Bruto*; tale scelta non è affatto casuale. Numerose erano in quegli anni le riflessioni contro la tirannia all'interno della comunità letteraria fiorentina; lo stesso Salutati aveva compilato un *De tyranno*. La trasposizione linguistica di Iacopo Angeli è un esempio di palingenesi di un'opera: il malinconico ricordo del grande passato romano riprende vita attraverso una fedele ripresa che però non rinuncia, sul piano formale, ad una eleganza di stile, e sul piano del contenuto a ripescare argomenti percepiti come vivi ed attuali. Le

¹² Petrarca, *Fam.* XXIV, 5, 3.

sue scelte però furono aspramente criticate, tanto che Guarini sentì l'esigenza di revisionare la traduzione.

Il grande interesse per le *Vitae* esplose quindi in età umanistica e rinascimentale. Nel 1470 furono stampate in un'unica edizione le traduzioni umanistiche dell'intero corpus delle *Vitae*; Giovanni Antonio Campano, a Roma, nella tipografia di Ulrich Han, diresse la raccolta delle vulgate latine di Alamanno Rinuccini, Lapo da Castiglionchio, Francesco Filelfo, Leonardo Giustiniani, Donato Acciaiuoli, Guarino Veronese, Leonardo Bruni, Antonio Pacini, Palla Strozzi, ristampata in tutta Italia e poi volgarizzata in italiano da Giulio Bondone da Padova, Battista Alessandro Iaconello da Rieti, Lodovico Domenichi e altri.

La ricezione umanistico-rinascimentale delle *Vitae* vive tre fasi stratificate: la prima fase, tardo trecentesca e proto quattrocentesca, di entusiasmo colto, in cui le figure di Bruto e Cesare incarnano le preoccupazioni comunali nei confronti di politiche dispotiche; una seconda fase, in cui, al contrario, le *Vitae* sono tradotte per i Signori cittadini, che vogliono identificarsi con i grandi condottieri del passato, di cui Cesare, con il suo parallelo, Alessandro, è l'esempio più alto; una terza fase, cinquecentesca, in cui esse sono richieste da un pubblico alto-borghese, che ne fa un segno distintivo del proprio *status*, un simbolo di ascesa sociale. Nell'umanesimo e nel rinascimento, come sostiene anche Schein¹³, la ripresa dei classici è dovuta, infatti, da un lato al mantenimento del potere da parte dell'aristocrazia e dall'altro ad un tentativo di ascesa sociale da parte dell'alta borghesia. Chi conosceva latino e greco poteva infatti insegnare ai figli dei nobili ed aspirare a cariche pubbliche importanti.

Un riuso innovativo delle *Vitae* lo realizza Machiavelli, nella cui opera esse vivono una nuova palingenesi. Cesare e Bruto diventano 'tipi' esemplari della dinamica politica che l'autore intende indagare. Machiavelli utilizza l'opera

¹³ Schein (2011), pp. 75-85.

plutarchea per i suoi ragionamenti politici; in *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* II, I, 2-3 menziona con lode Plutarco. In I, XVII, 7, a proposito della difficoltà di mantenere in libertà un popolo corrotto, si rifà proprio ad un passaggio del *Bruto* sulla forza delle sue legioni:

*E negli altri tempi non bastò l'autorità e severità di Bruto, con tutte le legioni orientali, a tenerlo disposto a volere mantenersi quella libertà che esso, a similitudine del primo Bruto, gli aveva renduta*¹⁴.

Ed ancora, quando parla delle congiure, in III, VI, 141, riprende un particolare desunto da *Br.* 16 sulle false immaginazioni in cui possono cadere i congiurati:

*La mattina che Bruto e gli altri congiurati volevano ammazzare Cesare, accadde che quello parlò a lungo con Gneo Popilio Lenate, uno de' congiurati; e vedendo gli altri questo lungo parlamento, dubitarono che detto Popilio non rivelasse a Cesare la congiura: e furono per tentare di ammazzare Cesare quivi, e non aspettare che fosse in Senato; ed arebbonlo fatto, se non che il ragionamento finì, e, visto non fare a Cesare moto alcuno istraordinario, si rassicurarono*¹⁵.

Ed ecco il passo originale di Plutarco:

*Κασσίου δ' ἤδη καὶ τινων ἄλλων τὰς χεῖρας ἐπιβεβληκότων ταῖς λαβαῖς ὑπὸ τὰ ἱμάτια καὶ σπωμένων τὰ ἐγχειρίδια, Βρούτος ἐγκατιδὼν τῷ τοῦ Λαίνα σχήματι δεομένου σπουδῆν καὶ οὐχὶ κατηγοροῦντος, ἐφθέγγετο μὲν οὐδὲν διὰ τὸ πολλοὺς ἀλλοτρίους ἀναμεμεῖχθαι, φαιδρῶ δὲ τῷ προσώπῳ τοὺς περὶ Κάσσιον ἐθάρρνε. καὶ μετὰ μικρὸν ὁ Λαίνας τὴν δεξιὰν τοῦ Καίσαρος καταφιλήσας ἀπέστη, φανερός γενόμενος ὡς ὑπὲρ ἑαυτοῦ καὶ τῶν αὐτῶ τινος διαφερόντων ἐποιεῖτο τὴν ἔντευξι*¹⁶.

Sempre in questo capitolo, si evince la visione legata alle motivazioni di Bruto nel muovere la congiura contro Cesare:

*Un'altra cagione ci è, e grandissima, che fa gli uomini congiurare contro al principe; la quale è il desiderio di liberare la patria, stata da quello occupata. Questa cagione mosse Bruto e Cassio contro a Cesare*¹⁷.

¹⁴ Machiavelli, *Discorsi*, I, XVII, 7.

¹⁵ Machiavelli, *Discorsi*, III, VI, 141.

¹⁶ Plutarco, *Br.* 16, 4-5.

¹⁷ Machiavelli, *Discorsi*, III, VI, 141.

Influenzato da Seneca, dal contesto letterario eufuistico, dai testi letterari rinascimentali, dalle ambientazioni italiane, Shakespeare porta la materia delle *Vitae* e le figure di Bruto e Cesare a teatro. Egli riprende da Plutarco la visione della storia come insegnamento morale, perché affine agli *exempla* di gusto medioevale ancora graditi al pubblico inglese cinquecentesco. Shakespeare legge le *Vitae* nella traduzione di Thomas North, *Plutarch's Lives of the noble Grecians and Romans*, edita nel 1579 e nel 1595¹⁸, a sua volta basata sulla traduzione in francese di Jacques Amyot del 1559.

La comunità letteraria inglese di fine Cinquecento era legata alla storia romana sia per la convinzione di avere una comune radice troiana sia per l'autorevolezza dei suoi insegnamenti politici. La vicenda di Cesare è un esempio di quanto accade ai grandi della terra quando presumono troppo e pensano di potersi fare signori assoluti dell'universo (e questo vale nei primi tre atti per Cesare, negli ultimi due per i congiurati).

Argomenti relativi alle spinose questioni di politica inglese, sebbene riscuotessero enorme successo di pubblico, non erano facilmente trattabili; se con *Richard III* il Bardo aveva potuto affrontare il tema della legittimità di eliminare un sovrano indegno, in quanto, secondo gli storici di parte Tudor, illegittimo, non lo stesso agio aveva avuto con il legittimo *Richard II*. Dunque, la soluzione romana doveva essergli sembrata perfetta, perché ad un tempo permetteva la fuga in un tempo storico lontano e manteneva il legame con la storia documentata, pienamente valida per il dibattito politico. In Plutarco, Shakespeare trova personaggi che sono allo stesso tempo sia psicologicamente profondi sia tipi storici (Cesare è il tiranno, Bruto la politica ideale, Cassio la politica pragmatica). Shakespeare maneggia alla perfezione la materia fornitagli da Plutarco e tocca elementi propri alla politica attraverso la drammatizzazione

¹⁸ Ackroyd (2006), p. 356.

della narrazione dell'archetipo, dando prova concreta dell'arte politica (esempio massimo ne è l'uso dell'oratoria per l'ottenimento del consenso che possiamo leggere nei discorsi di Bruto e di Marco Antonio dopo la morte di Cesare).

Ad ogni modo Shakespeare è un anello, fondamentale, della concatenazione del riuso dell'opera di Plutarco nell'Occidente europeo.

L'abate e scrittore italiano Antonio Schinella Conti compone nel 1726 un *Giulio Cesare* e nel 1744 un *Bruto* pedissequamente fedeli al modello shakespeariano.

Voltaire aveva tradotto in versi la scena shakespeariana in cui Antonio entra in scena con il cadavere di Cesare; poi, onde evitare, a suo giudizio, di trasporre in Francia, oltre ai tratti sublimi del Bardo, quelli barbarici del teatro inglese, aveva deciso di concludere autonomamente il *Brutus* (terminato nel 1730, a cui segue, nel 1735, *La mort de César*). Nel 1760 l'opera di Voltaire fu tradotta in italiano sia da Agostino Paradisi che da Melchiorre Cesarotti, entrambi ringraziati da Alfieri, che ricorderà di aver letto e postillato la versione del Paradisi, definendola una delle «men cattive» trasposizioni italiane del teatro francese.

Il grande interesse per la figura del cesaricida trova il suo culmine nella rappresentazione del *Brutus* di Voltaire al *Théâtre de la République* voluta dal ministro della Giustizia Louis Gohier, che apportò alcune modifiche al testo, nel 1793: ormai Bruto, ben lontano dall'essere uno dei *nobiliores* che difende gli interessi ed il potere della propria classe, incarna i valori della rivoluzione, mentre Cesare rappresenta il dispotismo monarchico.

Con dichiarata rivalità nei confronti di Voltaire, Alfieri compone il suo *Bruto secondo*. Scrive l'opera in un anno che è di per se stesso una dichiarazione di poetica: il 1789. La sua opera approfondisce il rapporto dialettico fra libertà e potere e, soprattutto, porta un messaggio rivolto non tanto al popolo o ad una qualche classe sociale, ma all'individuo, che deve trovare in sé la forza di non

sottostare alla tirannia: da qui la sublime tensione delle lotte interne dell'animo umano. Alfieri trova in Bruto il protagonista perfetto per esprimere le proprie ispirazioni poetiche. Bruto non è solo il tirannicida, come poteva esserlo per la comunità letteraria francese, ma è un uomo che, lottando contro i suoi stessi sentimenti, abbraccia la virtù fino alle estreme conseguenze.

Nelle opere di Plutarco, per il quale uno dei principali obiettivi è quello di mostrare grandi esempi di vizio e virtù, Bruto, posto in parallelo con Dione, è esempio di tutte le virtù proprie dello stoico: onore, capacità di rinuncia, forza d'animo, amor di patria: egli non ambisce al potere ma teme che dare pieni poteri ad un uomo solo sia dannoso per lo stato. La congiura che egli porta avanti nasce proprio per questo motivo: durante i Lupercali¹⁹, una delle feste 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 offerta seguono malumori fra il pubblico, ad ogni rifiuto, scroscianti applausi; questo urta Cesare, che cerca di non mostrarlo. Alfieri sceglie di iniziare la tragedia con la narrazione dell'errore politico del dittatore a vita: tentare di trasformare la repubblica in monarchia (l'assemblea del Senato, che si riunì durante le idi di marzo, doveva appunto nominarlo re per le province fuori dall'Italia). Il pomo della discordia, che fa scattare l'allarme negli animi degli ottimati, non nuovi a tali determinazioni (si pensi ai Gracchi, a Saturnino e Glaucia e via discorrendo), è il «διάδημα στεφάνω»²⁰, una piccola corona a forma di diadema, che Alfieri riporta come «corona»²¹ o «regio serto»²². Alfieri sottolinea il triplice gesto di Antonio. La reazione che Cesare cerca di nascondere al popolo, non passa inosservata ai

¹⁹ Plutarco, *Caes.*, 61, 1.

²⁰ *Ivi*, 61, 1.

²¹ Alfieri, *Brut. S.*, I, I, 244.

²² *Ivi*, II, III, 236.

senatori: Plutarco parla di «παροξυνθείς»²³, Alfieri fa cogliere questa reazione a Bruto, che parla a Cesare di «regal tua rabbia»²⁴ e vede nella paura di perdere il comando un sentimento che palesa il desiderio di tirannia:

*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*²⁵.

Coloro che hanno in dispregio la monarchia si rivolgono al più virtuoso fra loro: Bruto. L'unico che possa intraprendere il pericoloso percorso della congiura e placare l'animo popolare, favorevole a Cesare. Plutarco ci mostra un Bruto combattuto, perché Cesare lo graziò a «Φάρσαλον»²⁶; tale motivo di lotta interiore in Bruto è ripreso da Alfieri:

*Io per me deggio, o dispregiar me stesso, / o lui stimar; poichè pur volli a lui / esser tenuto io della vita, il giorno / ch'io ne' campi farsalici in sue mani / vinto cadeva. Io vivo; e assai gran macchia / è il mio vivere a Bruto; ma saprolla / io scancellar, senza esser vil, né ingrato*²⁷.

In Alfieri manca la profezia delle idi di marzo, con tutti i segni premonitori che precedono la morte di Cesare; ciò denota come la ricezione nella comunità letteraria illuminista non lasci spazio per questioni che, invece, incuriosirono non poco Plutarco, il quale attraverso molti fatti straordinari rese più vivaci ed interessanti le sue biografie. I protagonisti entrano per la riunione del senato nella *Curia Pompeia*, perché essa non si svolge, come al solito, nella *Curia Hostilia*. Qui si erge una statua di Pompeo, «Πομπηϊῶν μὲν εἰκόνα»; per Plutarco questo particolare conferma che l'intera vicenda è opera di un dio, che porta Cesare a subire la vendetta del suo nemico. Anche in Alfieri la statua è presente:

²³ Plutarco, *Caes.*, 61, 10.

²⁴ Alfieri, *Brut.* S., I, I, 247-248.

²⁵ *Ivi*, I, III, 243-248.

²⁶ Plutarco, *Caes.*, 62, 2-3.

²⁷ Alfieri, *Brut.* S., I, III, 251-257.

*Carco di ferite, strascinandosi fino alla statua di Pompeo, dove, copertosi il volto col manto, egli spira*²⁸.

A questo punto c'è da tenere fuori dai giochi il fedelissimo Antonio: in *Caes.* 66, 4 è Decimo Bruto a occuparsene, in *Brut.* 17, 2 Plutarco, contraddicendosi, affida tale incarico a Trebonio; Alfieri colloca a questa mansione Fulvio e Macrino.

Inizia l'opera dei congiurati. In *Caes.* 66, 5-6 la causa di diverbio con Cesare è la richiesta di perdono per l'esiliato fratello di Cimbro; Alfieri non segue Plutarco ed usa questa scena in maniera programmatica: è qui che le idee di libertà e tirannia si scontrano, nelle dure parole di Bruto e Cesare, simboli delle idee stesse. Bruto rivendica il diritto a non avere sovrani. È un attacco al monarca *in pectore* ma anche a tutti i monarchi e ad ogni forma di monarchia.

Il momento *clou* è identico ma Plutarco, biografo, lo descrive lungamente, in ogni drammatico dettaglio. Alfieri, tragediografo, lo delinea in pochissime battute, brevi e concitate, mentre tutto è per lo più azione violenta.

Ὁ μὲν Τίλλιος τὴν τήβεννον αὐτοῦ ταῖς χερσὶν ἀμφοτέραις συλλαβὼν ἀπὸ τοῦ τραχήλου κατήγεν, ὅπερ ἦν σύνθημα τῆς ἐπιχειρήσεως. πρῶτος δὲ Κάσκας ξίφει παίει παρὰ τὸν ἀνχένα πληγὴν οὐ θανατηφόρον οὐδὲ βαθεῖαν, ἀλλ' ὡς εἰκὸς ἐν ἀρχῇ τολμήματος μεγάλου ταραχθεῖς, ὥστε καὶ τὸν Καίσαρα μεταστραφέντα τοῦ ἐγχειριδίου λαβέσθαι καὶ κατασχεῖν. ἅμα δὲ πῶς ἐξεφώνησαν, ὁ μὲν πληγεὶς Ῥωμαῖστί· „μιαρώτατε Κάσκα, τί ποιεῖς;“ ὁ δὲ πλήξας Ἑλληνιστὶ πρὸς τὸν ἀδελφόν· „ἀδελφέ, βοήθει“. τοιαύτης δὲ τῆς ἀρχῆς γενομένης, τοὺς μὲν οὐδὲν συνειδόμενος ἔκπληξις εἶχε καὶ φρίκη πρὸς τὰ δρώμενα, μήτε φεύγειν μήτ' ἀμύνειν, ἀλλὰ μηδὲ φωνὴν ἐκβάλλειν τολμῶντας. τῶν δὲ παρεσκευασμένων ἐπὶ τὸν φόνον ἐκάστου γυμνὸν ἀποδείξαντος τὸ ξίφος, ἐν κύκλῳ περιεχόμενος, καὶ πρὸς ὃ τι τρέψειε τὴν ὄψιν, πληγαῖς ἀπαντῶν καὶ σιδήρῳ φερομένῳ καὶ κατὰ προσώπου καὶ κατ' ὀφθαλμῶν, διελαυνόμενος ὥσπερ θηρίον ἐνειλεῖτο ταῖς πάντων χερσίν· ἅπαντας γὰρ ἔδει κατάρξασθαι καὶ γεύσασθαι τοῦ φόνου. διὸ καὶ Βρούτος αὐτῷ πληγὴν ἐνέβαλε μίαν εἰς τὸν βουβῶνα. λέγεται δ' ὑπό τινων, ὡς ἄρα πρὸς τοὺς ἄλλους ἀπομαχόμενος καὶ διαφέρων δεῦρο κάκει τὸ σῶμα καὶ κεκραγῶς, ὅτε Βρούτον εἶδεν ἐσπασμένον τὸ ξίφος, ἐφειλκύσατο κατὰ τῆς

²⁸ *Ivi*, n. a V, II, 139.

κεφαλῆς τὸ ἰμάτιον καὶ παρήκεν ἑαυτόν, εἴτ' ἀπὸ τύχης εἶθ' ὑπὸ τῶν κτεινόντων ἀπωσθεὶς πρὸς τὴν βᾶσιν ἐφ' ἧς ὁ Πομπηῖον βέβηκεν ἀνδριάς²⁹.

Cimbro: Muori, / tiranno, muori.

Cassio: E ch'io pur anco il fera.

Cesare: Traditori...

Bruto E ch'io sol ferir nol possa?...

Alcuni senatori: Muoja, muoja, il tiranno.

altri senatori, fuggendosi: Oh vista! Oh giorno!

Cesare: Figlio,... e tu pure?... Io moro...

Bruto: Oh padre!... Oh Roma!³⁰...

La lotta di Cesare finisce quando si vede colpito da Bruto; in quel momento, riporta Plutarco, si lascia morire, si arrende. In Plutarco manca la celebre frase, «καὶ σύ, τέκνον»³¹, presente in Svetonio; nella tragedia alfieriana, essa sintetizza perfettamente il motivo dell'abbandonarsi della vittima, descritto dall'autore di Cheronea.

Morto Cesare, i congiurati festeggiano inneggiando alla «ἐλευθερίαν»³²; tale concetto racchiude in sé la fama della ricezione di quest'opera; il Bruto di Alfieri chiosa:

*Ma, se in mente, / se in cor pur anco a voi risuona il nome / di vera e sacra libertade,
il petto / a piena gioja aprite: è spento al fine, / è spento lá, di Roma il re³³.*

Ucciso Cesare, è il momento di placare l'ira del popolo, che ama smisuratamente quell'uomo. Questo è il gravoso compito di Bruto, per cui è stato scelto dagli altri congiurati. Il popolo conosce la sua virtù e di lui può fidarsi. In *Caes.* 67, 7-9, Bruto tiene il suo discorso al popolo il giorno dopo, nella tragedia tale passaggio è immediato, in rispetto dell'unità di tempo. In Alfieri il popolo esige la morte di Bruto; ma le parole di costui, una volta reso noto l'intento di

²⁹ Plutarco, *Caes.* 66, 6-12.

³⁰ Alfieri, *Brut.* S., V, II, 135-139.

³¹ Svetonio, *De Vita Caes.*, 82, 3.

³² Plutarco, *Caes.* 67, 3.

³³ Alfieri, *Brut.* S., V, III, 163-167.

Cesare di divenire monarca, placano i romani, sebbene solo temporaneamente in Plutarco. La vicenda continua in *Caes.* 68, con un ribaltamento: aperto il testamento di Cesare e venuti a conoscenza dei suoi enormi donativi per il popolo, questi insorge e vuole vedere messi a morte i cesaricidi. Al contrario, *Bruto Secondo* si conclude, significativamente, con le parole dell'eroe che inneggia alla libertà appena conquistata, vera aspirazione del secolo dei Lumi. Ma la visione di Alfieri, sebbene risenta della sua appartenenza alla comunità letteraria dell'Europa occidentale settecentesca, in qualche modo ad essa si ribella sdegnosamente: in lui tiranni ed eroi si affrontano sulla scena portando i rispettivi sentimenti alle estreme conseguenze. L'aspirazione alla libertà dell'eroe e la volontà di potenza del tiranno sono i due lati di un unico individualismo esasperato, di una coscienza eccezionale della propria superiorità, che ritrova in Plutarco una visione aristocratica della società, per cui il gesto di Bruto rappresenta un riappropriarsi dello spazio politico da parte di quei 'migliori' espunti, invece, dalle letture rivoluzionarie.

Tutta la delusione per le aberrazioni della Rivoluzione e per le azioni di Napoleone farà via via di Bruto un personaggio diverso: nella penna di Foscolo, che faceva passeggiare il suo Ortis con le *Vitae* sotto il braccio, egli è esempio della disillusione politica, sintetizzata nella celebre *Lettera di Bruto a Cicerone tolta da Plutarco*.

Addirittura, Leopardi, nel suo *Bruto minore*, affiderà a questo personaggio il peso delle disillusioni dell'umanità intera nei confronti della vita stessa, sintetizzate nell'estremo gesto del suicidio: non più gesto politico di rivendicazione di libertà o momento estremo di virtù stoica o tentativo di eternare il proprio nome, ma titanica consapevolezza dell'inutilità dell'azione e persino della memoria.

L'ambientazione della lirica sembra riecheggiare la descrizione di *Brut.* 36-37.

*Bruto per l'atra notte in erma sede,
fermo già di morir, gl'inesorandi
numi e l'averno accusa,
e di feroci note
invan la sonnolenta aura percote*³⁴.

Il messaggio morale plutarqueo, che mostra la grandezza della virtù del personaggio, viene però ribaltato. Nella *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a Morte*, Leopardi fa un esplicito riferimento alla *Vita di Bruto* di Plutarco, riferendo come in essa manchi la sentenza di Dione Cassio in cui si può cogliere il senso del suo *Bruto minore*:

*O virtù miserabile, eri una parola nuda, e io ti seguiva come tu fossi una cosa; ma tu sottostavi alla fortuna*³⁵.

Dalla seconda metà del XIX secolo in avanti, le due biografie plutarquee saranno percepite come importante fonte storica e questo ne limiterà sempre di più il riuso in ambito letterario.

Nel 1901 Bernard Shaw attingerà all'opera di Plutarco per il suo *Cesare e Cleopatra*.

Nell'Italia del ventennio fascista, l'aspirazione ideologica alla rinascita dei fasti imperiali sarà motivo di ripresa di interesse per *La vita di Cesare*.

Durante la guerra fredda, il mondo romano e la figura di Cesare conquistano il cinema e, con esso, l'immaginario popolare: le varie pubblicazioni della coppia di biografie *Alessandro e Cesare* diventano un caso letterario. Contestualmente, però, il riuso da parte degli autori, specie di quelli italiani, della materia delle *Vitae* sembra affievolirsi.

³⁴ Leopardi, *Bruto Minore*, 11-15.

³⁵ Leopardi, *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a Morte*, 71.

Con il riaccendersi dell'interesse nei confronti del romanzo storico di ambientazione romana, Plutarco ritorna ad essere una fonte preziosa a cui attingere. Dagli anni '90 in avanti, le biografie plutarchee e i personaggi ad esse legati ritrovano nuova vita.

Dal 1990 al 2007 l'australiana Colleen McCulloch compone la serie di romanzi storici *Masters of Rome*³⁶, riprendendo con dovizia di particolari narrazioni e aneddoti presenti in Plutarco e facendo un consapevole riuso delle *Vite* di Cesare e Bruto.

Le biografie di Plutarco si prestano bene alla rielaborazione romanzesca contemporanea a causa dell'uso sapiente dell'aneddotica. Attraverso l'inserimento di eventi apparentemente marginali, Plutarco educa ed intrattiene; tali passi, di gusto alessandrino, completano l'affresco delle *Vitae*, permettendo al lettore di intrattenere un rapporto empatico con i personaggi; essi forniscono agli scrittori contemporanei materiale già pronto per la costruzione di caratteri complessi e situazioni narrative interessanti.

Esempi recenti di riuso delle *Vite parallele* sono le opere *Idi di Marzo* di Valerio Massimo Manfredi e *Dictator* di Andrea Frediani.

Il primo è del 2008 e riprende le narrazioni plutarchee della congiura e, soprattutto, fa rivivere l'aneddotica legata ai presagi funesti, con particolare attenzione alla tremenda notte di Calpurnia di *Caes.* 63, 8-11. Il legame di Manfredi con le biografie di Plutarco non è nuovo, è attestato sin dalla pubblicazione dello *Scudo di Talos*, nel 1988, per la cui ricostruzione ha avuto un ruolo importante la *Vita di Licurgo*, e lo dichiara egli stesso in un'intervista a Panorama del 13 settembre 2018, a proposito della realizzazione di *Aléksandros*.

Il secondo è del 2010 e si presenta in forma di trilogia; anche in quest'opera compaiono tracce degli aneddoti plutarchiani; l'autore di Cheronea è citato anche

³⁶ McCulloch (1990-2007).

esplicitamente: i capitoli sono introdotti da citazioni desunte dalle fonti e fra queste compaiono anche alcuni passi tratti da Plutarco.

Il caso esposto mostra come possano coesistere significati molteplici legati, contemporaneamente, alla tradizione di un testo classico ed alla sua ricezione.

Come esaminato il problema della ricezione si intreccia inevitabilmente con quello della tradizione. Chiosano Budelman e Haubold che quasi tutto ciò che possiamo voler studiare sotto l'intestazione di ricezione è, in realtà, chiamato tradizione: «tradition and reception go together well and can mutually enhance one another»³⁷. Secondo Hosbawn e Ranger³⁸ le tradizioni sono spesso inventate, individuali o collettive, consapevoli o inconsapevoli, pertanto è necessario interrogarsi sulle loro genesi. Parlare di tradizione può essere fatto per interesse; in sostanza, il riuso non è mai innocente.

Secondo Graziosi³⁹, vi sono due questioni fondamentali circa la ricezione antica: in che modo essa abbia formato le letture moderne e come le sue moderne visioni influenzino la nostra comprensione della sua stessa ricezione diacronica. Egli porta come esempio interessantissimo di questa doppia direttrice quanto successo nella biblioteca di Alessandria a proposito dei testi omerici, in cui tradizione e ricezione si sono fuse e condizionate vicendevolmente. Agendo esattamente come comunità culturale, i copisti di Alessandria hanno sentito l'esigenza di mettere mano ai testi omerici, creando un numero elevatissimo di varianti ed errori: in questo caso una critica testuale sarebbe irrealizzabile senza la ricostruzione di una storia di ricezione. Per dirla con Jauss, la storia della ricezione di un'opera sancisce il divorzio fra il suo significato originario e quello successivo; la Roma narrata da Plutarco e ripresa da Iacopo Angeli da Scarperia,

³⁷ Budelman-Haubold (2011), p. 23.

³⁸ *Ivi*, p. 24.

³⁹ Graziosi (2011).

Machiavelli, Schinella, Alfieri e tutti gli altri, direbbe Freud, «è una realtà psichica»⁴⁰ ed ogni volta che viene riletta in un mondo culturalmente nuovo rinasce per essere altro da sé.

Pierfrancesco Musacchio

p.musacchio@unitn.it

⁴⁰ Leonard (2011), p. 209.

Riferimenti bibliografici

Ackroyd (2006)

Peter Ackroyd, *Shakespeare: the Biography*, Londra, Vintage, 2006.

Alfieri (1988)

Vittorio Alfieri, *Tragedie*, a cura di Stefano Jacomuzzi, Milano, Mondadori, 1988.

Berti (2012)

Monica Berti, *Citazioni e dinamiche testuali*, in *Tradizione e trasmissione degli storici greci frammentari II*, atti del terzo workshop internazionale, Roma, 24-26 febbraio 2011, a cura di Vigilio Costa, Roma, Tored, 2012.

Brioschi- Di Girolamo (1984)

Franco Brioschi-Costanzo Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato, 1984.

Budelmann-Haubold (2011)

Felix Budelmann-Johannes Haubold, *Reception and Tradition*, in *A companion to Classical Receptions*, edited by Lorna Hardwick and Christopher Stray, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 13-25.

Frediani (2010)

Andrea Frediani, *Dictator*, Roma, Newton Compton, 2010.

Graziosi (2011)

Barbara Graziosi, *The ancient reception of Homer*, in *A companion to Classical Receptions*, edited by Lorna Hardwick and Christopher Stray, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 26-37.

Hardwick- Stray (2011)

Lorna Hardwick-Christopher Stray, *Introduction: making connection*, in *A companion to Classical Receptions*, edited by Lorna Hardwick and Christopher Stray, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 1-9.

La Matina (1989)

Marcello La Matina, *Frame theory e romanzo greco*, in *AA. VV. Materiali semiotici, Quaderni del circolo Semiologico Siciliano 30*, Palermo, WordPress, 1989, pp. 88-97.

La Matina (1987)

Marcello La Matina, *Plutarco negli autori cristiani greci*, in *L'eredità culturale, II secolo: Citazioni occulte in Clemente Alessandrino delle opere di Plutarco*, atti del convegno plutarco Milano-Gargnano 28-30 maggio 1997, a cura di I. Gallo, Napoli, D'Auria, 1998.

Leonard (2011)

Miriam Leonard, *Moses and Monotheism and the historiography of the repressed*, in *A companion to Classical Receptions*, edited by Lorna Hardwick and Christopher Stray, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 206-216.

Leopardi (1917)

Giacomo Leopardi, *Canti*, a cura di Alessandro Donati, Bari, Laterza, 1917.

Leopardi (1969)

Giacomo Leopardi, *Operette morali*, a cura di Walter Binni ed Enrico Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1969.

Machiavelli (1984)

Niccolò Machiavelli, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, a cura di Gennaro Sasso e Giorgio Inglese, Milano, Rizzoli, 1984.

Manfredi (2008)

Valerio Massimo Manfredi, *Le idi di marzo*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2008.

McCulloch (1990-2007)

Colleen McCulloch, *Masters of Rome*, New York C., William Morrow, 1990-2007.

Petrarca (1942)

Francesco Petrarca, *Le familiari*, edizione critica a cura di Vittorio Rossi, Firenze, Sansoni, 1942.

Plutarco (1984)

Plutarco, *Vite Parallele*, a cura di Domenico Magnino, Milano, Fabbri editore, 1984.

Prosperi (2017)

Carlo Prosperi, *Perché nella politica statunitense spopolano Plutarco e Tucidide*, < www.formiche.net >, 2017 (ultima consultazione 26/11/2019).

Schein (2011)

Seth L. Schein, 'Our Debt to Greece and Rome': Canon, class and ideology, in *A companion to Classical Receptions*, edited by Lorna Hardwick and Christopher Stray, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 75-85.

Shakespeare (1991)

William Shakespeare, *I drammi classici: 5*, a cura di Giorgio Melchiori, Milano, Mondadori, 1991.

Zucchelli (1998)

Bruno Zucchelli, *Petrarca, Plutarco e l'Institutio Traiani*, in *L'eredità culturale, II secolo: Citazioni occulte in Clemente Alessandrino delle opere di Plutarco*, atti del convegno plutarco Milan-Gargnano 28-30 maggio 1997, a cura di I. Gallo, Napoli, D'Auria, 1998.

Last perspectives on the study of Classical Reception, solicited and collected by Lorna Hardwick and Christopher Stray, allow us to observe under a new theoretical light the famous works of literature considered 'classic', rethinking its reception as the result of a chain of influences and different reuses. Taken from Lausberg, the idea of 'reuse' makes it possible to clarify the relationship between a classical work and its own readings, not exempt, from the point of view of the end user, of mutual influence. An example of continuous palingenesis of classical works is represented by the fortune of two biographies written by Plutarch: the Lives of Caesar and Brutus. Through the Western rediscovery of Parallel Lives, we try to expose pragmatically what is theorized reviewing the story of re-reading and reuse of the mentioned 'Vitae' from the fourteenth to the nineteenth century, without omitting the complex intertwining between reception and tradition.

Parole-chiave: Plutarco; ricezione; riuso; palingenesi; classico.