

Ugo Perolino

La Morte di Cesare ovvero l'anti-Edipo
Osservazioni critiche su Cesarotti e il diletto della tragedia

Negli interpreti moderni di Aristotele l'esperienza estetica sembra incardinarsi, con crescente meticolosità, nella proprietà dei corpi e del sentire, attraverso stimolazioni percettive e flussi vitali, per accedere a una dimensione autenticamente politica.¹ Su basi aristoteliche si consolida nella cultura settecentesca il ritorno delle rappresentazioni al fondamento etico e conoscitivo di cui restituiscono la misura, il riflesso essenziale. «Poiché l'imitazione si dee far prima con la favola», annota Gravina nel breve trattato *Della tragedia*, «conviene che l'invenzione sia simile a i successi reali, ed agli affari pubblici, che per lo mondo civile trascorrono: altrimenti la favola non imiterebbe, né darebbe insegnamento alcuno: perché non iscoprirebbe la natura de' veri governi, e Magistrati, e Principi, che si debbono sul finto con altri nomi delineare». ² Per curare le passioni con l'esempio, si legge nel seguito, Aristotele reintroduce la Tragedia «come utile, e profittevole nella Repubblica: donde, come pericolosa, e come stimolo di perturbazione, da Platone fu esclusa». ³ Un dichiarato intento polemico oppone nel trattatello graviniano la forma tragica aristotelica al dramma pastorale. Ridotto al solo argomento amoroso e galante, il teatro moderno ha istituzionalizzato il divorzio tra filosofia, poesia e musica, «Onde il filosofo rimane nelle sue scuole ristretto; il poeta nelle accademie; e per lo popolo è rimasta, ne i teatri, la pura voce, d'ogni eloquenza poetica e d'ogni filosofico sentimento spogliata; in modo che non più l'armoniosa voce ad uso delle parole; nè le parole ad uso de i sentimenti; ma solo ad uso e sostegno dell'armonia scorrono per li teatri: d'onde gli orecchi raccogliun piacere; ma l'animo, in vece d'utilità, trae più tosto il suo danno; perchè di romanzesche chimere circondato, ed avvezzo a' sentimenti ed espressioni dalla natura e dal vero lontani, altro non sa, nè può, che concepire falsamente, e falsamente esprimere: per poi far passaggio a stranamente operare, rivolgendo sempre se stesso per entro vani e folli amori; e da quelli nell'infamia di repentina fuga, o di volontaria morte sovente cadendo». ⁴ Il tratto distintivo della opposizione al romanzo, «il quale la gravità e la verisimiglianza tragica corrompe; ed in vece di purgare, contamina la mente e gli affetti degli spettatori», viene rilanciato dall'abate Antonio Conti nella *Lettera al Cardinale Bentivoglio*, sinossi critica della tragedia *Giulio Cesare*,⁵ dove peraltro la lezione del Gravina è ottemperata nella tessitura del

¹ Per il testo e i riferimenti all'opera aristotelica si rimanda a ARISTOTELE, *Poetica*, Introduzione di Franco Montanari, A cura di Andrea Barabino, Milano, Mondadori, 1999.

² G. GRAVINA, *Della Tragedia*, Napoli, Naso, 1715, pp. 8-9.

³ Ivi, p. 10.

⁴ Ivi, pp. 5-6.

⁵ Cfr. A. CONTI, *Lettera al cardinale Bentivoglio d'Aragona*, in ID., *Giulio Cesare*, Faenza, Archi, 1726, pp. 3-32, p. 3. Sulla figura del letterato-filosofo si veda: *Antonio Conti. Uno scienziato nella République des lettres*, a cura di G. Baldassarri, S. Contarini e F. Fedi, Padova, Il Poligrafo, 2009.

verisimile, dal momento che «un'azion vera è molto più atta ad istruire, e a dilettere, che un'azione interamente favolosa».⁶

Nella restaurazione graviniana il teatro è chiamato a rispecchiare lo spazio politico come segno, parola, azione scenica; la sua polemica contro «i tragici moderni» batte esattamente su questo punto: «Ma il presente Teatro altro non insegna al popolo, che a turgidamente favellare, ed acutamente delirare, esercitandolo alla pazzia coll'uso di puerili consigli: dalla cui consuetudine si moltiplicano, nel mondo vero, le stravaganze Romanzesche».⁷ La rappresentazione delimita le forme di iscrizione del senso, il legame che vincola il segno alla sua destinazione comunitaria;⁸ il *regime rappresentativo* dell'arte,⁹ identificato da Rancière con il discorso aristotelico, pone l'accento sulle modalità operative, «les manières aux moyens desquelles l'art se conçoit et comment ses productions se “font voir” dans l'espace d'une communauté», e le condizioni «selon lesquelles des imitations peuvent être reconnues comme appartenant en propre à un art et appréciées, dans son cadre, comme bonnes ou mauvaises, adéquates ou inadéquates».¹⁰ Nella *Poetica* l'imitazione, la musica, il ritmo sono «secondo natura» («*Katà fúsin*»),¹¹ la poesia deriva da cause “naturali” («*fusikaí*»), il meccanismo mimetico è “innato” («*súmfuton*») e consegue un livello di specializzazione¹² legato al diletto e all'apprendimento. Il testo aristotelico identifica la «*fúsis*» come matrice lessicale comune all'intero percorso che va dal sentire all'imitazione, e dall'imitazione alla poesia. La tragedia consiste nella rappresentazione di vicende e azioni che suscitano nello spettatore un'intensa carica di paura o pietà; la chiusura formale del tragico, l'effetto di unità e coerenza nella scelta dei caratteri e dei soggetti, risulta pertinente alla sua validazione nella catarsi,¹³ la cura e purgazione delle passioni. Nel capillare commento di André Dacier, sul discrimine tra XVII e

⁶ «L'azion vera, esponendo l'ordine delle cose quali sono state in *esse*, contiene i principj fissi, e le leggi immutabili, colle quali suol operare la natura, o per meglio dire la provvidenza; e questi principj, e queste leggi somministrano il soggetto alla scienza utile agli uomini, e agli Stati.

L'azion tutta favolosa all'incontro, come quella, che è fondata su certe combinazioni, astrazioni, e comparazioni della nostra mente, varia a proporzione del grado di fervore, e di gagliardia dell'immaginazione, e degli affetti degli attori; e rappresentando le cose, quali possono essere, non altro somministra, che una opinione incerta e indeterminata di niun uso all'intelligenza de' genj degli uomini; e come osserva un gran politico, in ciò dal Gravina seguito, dannosissima all'arte della vita, e alle vere massime degli Stati.

Né io confondo l'oggetto della Storia, che è il vero, con quello della Tragedia, che è il verisimile; perché sebbene per generare scienza, o per istruire, debbe la tragedia in cognizione vere ricorrere; nulladimeno debbe ella accompagnarle di motivi, di mezzi, e di circostanze verisimili: e in questa tessitura consiste l'artificio del Poeta: artificio, non meno dell'invenzione di tutta l'azione, difficile, e per la sua novità certamente non meno meraviglioso». Cfr. A. CONTI, *Lettera al cardinale Bentivoglio*, cit., p. 6.

⁷ G. V. GRAVINA, *Della tragedia*, cit., p. 39.

⁸ «J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. [...] C'est un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience». Si veda J. RANCIÈRE, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris. La Fabrique-éditions, 2000, p. 12 e pp. 13-14.

⁹ Nella ripartizione di Rancière il *regime etico*, fondato dall'interdizione platonica alla poesia e al teatro, attiene alla verità delle immagini; il *regime rappresentativo*, a partire dalla *Poetica* aristotelica, isola e autonomizza le tecniche di riproduzione; il *regime estetico* appartiene infine al dominio della modernità e insiste sul modo d'essere specifico degli oggetti d'arte.

¹⁰ Cfr. J. RANCIÈRE, *Le partage du sensible*, cit., pp. 28-31 *passim*.

¹¹ *Poetica*, cap. 4, 1448b, 20.

¹² *Poetica*, cap. 4, 1448b, 6-7.

¹³ *Poetica* 1449b, 27-28.

XVIII secolo, il duplice insediamento della poesia (sensibile e innato, da un lato; politico dall'altro) viene attentamente filtrato. Nelle *remarques* 4 e 8 del Capitolo IV, correggendo «*Les plus sçavans Interpretes d'Aristote*»,¹⁴ il traduttore annota che, se l'imitazione è attività specifica e connaturata, non lo sono meno il numero e l'armonia, «*car quelque pente que les hommes eussent à l'imitation, ils n'auroient jamais inventé la Poësie, s'ils n'avoient été également portez à ce qu'Aristote appelle nombre et harmonie, c'est-à-dire, cadence et chant*». ¹⁵ Poco oltre, Dacier sottolinea (*remarque* 10): «*L'imitation seule sans le nombre et l'harmonie, n'auroit pas produit la Poësie ; non plus que le nombre et l'harmonie sans l'imitation*». Trova attuazione in queste note un'idea estetica che vede nella poesia una fioritura spontanea, scaturita «*par des essais faits sur le champ*» (traduce *Poetica* 1448b, 23).

La prospettiva genetica cui Dacier ricorre, rimarcando la spontaneità dei processi formali («*En un mot les impromptu furent la premiere ébauche de la Poësie*»),¹⁶ è destinata ad acquisire uno statuto egemonico nelle linee evolutive della cultura settecentesca e a influenzare il giovane Cesarotti.¹⁷ Il letterato padovano opera su un fronte di interessi che taglia trasversalmente la *querelle des anciens et des modernes*, coniugando la linea Gravina-Conti nel linguaggio dell'estetica *humana*¹⁸. Il *Ragionamento sull'arte poetica*, stampato a Venezia nel 1762, occupa una posizione centrale all'interno di un mosaico articolato, che comprende i volgarizzamenti delle tragedie di Voltaire¹⁹ – *La morte di Cesare* e *Il Maometto o sia Maometto Profeta* – con i rispettivi ragionamenti, e il connesso *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*.²⁰ Negli scritti giovanili la nozione di naturalezza si declina all'interno di un contesto semantico di ispirazione modernista. «Tutte le arti – si legge nel *Ragionamento* –, le quali al bisogno o al piacere degli uomini si riferiscono, germogliano dalla radice d'una potenza o facoltà naturale atta a produrle e perfezionarle». ²¹ Il motivo aristotelico dell'imitazione («La Poesia è l'arte fra tutte l'imitatrici la più complessa»), innervandosi nel circuito dei sensi, è impiegato come

¹⁴ *La poétique d'Aristote / traduite en françois, avec des remarques [par André Dacier]*, Paris, C. Barbin, 1692, p. 36.

¹⁵ Ivi, p. 38.

¹⁶ «Car la Poësie étant née dans les assemblées que les premiers hommes, qui étoient tous bergers ou laboureurs, faisoient en l'honneur des Dieux après leurs vendanges, elle n'étoit pas l'effet de la préparation ; mais celuy de la nature excitée par la joye et par le vin. En un mot les impromptu furent la premiere ébauche de la Poësie». Si veda *La Poétique*, cit., *Remarque* 11 del cap. IV, p. 38.

¹⁷ In una lettera all'abate Giuseppe Toaldo del 15 dicembre 1760, scritta nella fase di gestazione del *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, l'abate padovano conferma il suo interesse preliminare per la traduzione di Dacier: «Potrebbe darsi però che questa *Poetica* si eseguisse: io cerco ora di legger quella di Aristotele tradotta dal Dacier, e poi forse comincerò».

¹⁸ Cesarotti fa riferimento alla dissertazione di Hume accessibile nella traduzione francese. Cfr. D. HUME, *Dissertations sur les Passions, sur la Tragédie, sur la Règle du Goût*, Traduit de l'anglais de Mr. D. Hume, Amsterdam, Schneider, 1759.

¹⁹ L'interesse per il teatro di Voltaire è in Cesarotti molto precoce e deve essere retrodatato. Infatti, ottenuto «il permesso del vescovo Carlo Rezzonico (futuro papa Clemente XIII, lui stesso ammiratore del filosofo francese nonché amico del Toaldo)», il letterato padovano fece rappresentare la tragedia *Mahomet prophète* dagli alunni del Seminario, probabilmente intorno alla metà degli anni Cinquanta (e comunque prima del luglio 1757, quando Rezzonico divenne papa). Cfr. C. CHIANCONE, *La scuola del Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo*, Pisa, ETS, 2012, pp. 35-36 e nota 49.

²⁰ Per i rimandi ai testi si veda M. CESAROTTI, *Sulla tragedia e sulla poesia*, a cura di Fabio Finotti, Venezia, Marsilio, 2010. Da questa edizione sono tratte le citazioni delle seguenti opere: *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*, pp. 73-104; *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica* (pp. 105-141; la citazione si trova a p. 105); *Ragionamento sopra il Cesare del Signor di Voltaire*, pp. 167-77; la traduzione cesarottiana della *Morte di Cesare* (pp. 183-242).

²¹ M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, cit., p. 105 e p. 107.

strumento polemico contro gli aristotelici ammiratori dell'antico e contro lo stesso Gravina.

Il paesaggio della modernità si rivela nell'esperienza del vuoto e della noia, evocata in riferimento a Du Bos. Se l'autore delle *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) ritrova l'origine del piacere nell'«estremo abborrimento, che ha l'animo nostro per l'inazione; per liberarsi dalla quale egli cerca d'esser agitato, e commosso anche a prezzo di fatiche, pericoli, afflizioni e danni grandissimi»,²² il giovane letterato padovano colpisce «il pregiudizio dell'abitudine» da cui discende la perdita di vitalità²³ della poesia: «Gl'ingegni fecondi s'isteriliscono; sforzati dalla prevenzione a veder coll'altrui fantasia, a sentir coll'altrui cuore, a rinunciare a se stessi per contraffar gli altri».²⁴ Precettistica e coazione imitativa spingono l'esperienza poetica verso l'inautentico: «Il diletto andrà a poco a poco scemandosi: come un liquor prezioso, ma svaporato, la poesia antica non desterà più quello spirito che ravviva: se ne resterà stupito, ma non si oserà dirlo a sé, non che ad altri; si procurerà di dimostrare a se stesso che si deve provarne piacere; a forza di creder di doverlo sentire, si giugnerà a darsi a intendere di sentirlo, ma non si sentirà giammai».²⁵

Nella *lectio* conservativa di Dacier «*les regles et ce qui plaît ne sont jamais deux choses contraires*». Il piacere estetico trova conferma nella solidarietà che lega precettistica e canone: «*les plus excellens Commentaires de cette Poétique ce sont les Poèmes anciens. Comme ils ont donné lieu aux regles, c'est par eux qu'ils les faut expliquer*» (*Préface*, p. XVIII). La tendenza innata all'imitazione scorre sul binario della intelligibilità del reale, la regola ripete, riflette e implica un ordinamento armonico e razionale: «*Si les regles et ce qui plaît étoient des choses opposées, on ne pourroit jamais arriver à ce qui plaît que par hazard, ce qui est absurde. Il faut donc qu'il y ait un chemin certain qui y conduise, et ce chemin c'est la regle qui doit nous l'enseigner; car qu'est-ce que la regle? C'est un précepte qui est tiré du bon et du beau par la raison et par l'expérience nous ramène à sa source*» (*Préface*, p. IX). La regola traccia un percorso verso la sorgente, predispone al riconoscimento delle corrispondenze di natura e ragione.

Con uno slancio che subirà nel corso degli anni verifiche e attenuazioni Cesarotti capovolge polemicamente l'aristotelismo di Dacier. L'origine non è il luogo della perfezione ma del caos e dell'istinto; l'imitazione come pratica formale inerisce alla coscienza del Soggetto storico-empirico, è organo dell'infintamente vario, del dissimile e del molteplice: «Gli oggetti sono infiniti: le loro parti, le loro configurazioni, loro differenze [...] sono innumerabili»; «nissun calcolo può giungere a rilevare tutti i rapporti, e le relazioni che questi oggetti hanno con l'uomo»; «Ora se nessun occhio

²² M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*, cit., p. 73.

²³ Anche nel *Saggio sulla filosofia del gusto* Cesarotti congiunge il sentimento di vitalità dell'espressione poetica alla sua infinita capacità imitativa, e, sul versante opposto, l'adozione di una precettistica all'estinzione della sensibilità: «Nel letargo della noia tutto piace purché ci scuota». Cfr. M. CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia del gusto*, a cura di Romana Bassi, Padova, Marsilio, 2010, p. 78.

²⁴ M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, cit., p. 112.

²⁵ «Se qualche buono spirito, colpito dall'assurdità della cosa, ne tenterà la riforma, e che per mancanza di fuoco e di genio poetico, non riesca nel suo disegno; in luogo d'incolpare l'insufficienza pratica dell'Autore, si crederà che la colpa venga dalla natura stessa della riforma, e si conchiuderà che, a prendere tutto insieme, si guadagna più ad attenersi alla foggia antica, che a lasciarsi sedurre dalla nuova» (Ivi, p. 118).

vede precisamente lo stesso oggetto che un altro, egli è ancora più certo che non possono trovarsi due uomini, i quali abbiano individualmente il medesimo sentimento, non che la stessa passione».²⁶ Giudice della vera poesia è ciascuno, individualmente, nel foro della coscienza. Ciò che la tradizione e l'abitudine consolidano – un sistema prescrittivo destinato a perdere progressivamente di intima coerenza – sopravvive come il guscio svuotato di antiche immagini. La base sensistica del linguaggio cesarottiano e la sua vocazione al molteplice sono ancora ribadite nel *Saggio sulla filosofia del gusto*, dove l'abate padovano raccorda l'espressione alla singolarità della sensazione («essendo in ciaschedun oggetto rappresentabile gli aspetti molteplici, e pressoché infiniti i rapporti con l'uom che sente»)²⁷ Ne deriva un ideale di poesia intesa come «musica che dipinge», di cui il gusto individua la «sede in due organi, il cuore e l'orecchio».²⁸

L'accentuazione del movimento della sensibilità determina, con una radicalità che è raro ritrovare nel panorama italiano, l'adozione di modelli descrittivi mobili, fluidi, ispirati a un mutuo e reciproco condizionamento tra espressione linguistica e processo vitale. Fedele a questa visione dinamica dei quadri cognitivi e dei fondamenti della cultura, il giovane Cesarotti coniuga nel titolo del suo *Ragionamento* progresso e origine, in linea con la lezione di Voltaire, di cui ammira l'impegno rivolto a consacrare l'idea di progresso «come mito storico e programmatico del moderno».²⁹ All'estremo opposto, l'*origine* indica «il punto cui tornare liberandosi della tradizione», con una direzione di marcia apparentemente inversa rispetto a quella designata dal primo termine, ma in realtà convergente nell'azione di «mettere in crisi l'idea classicistica – cioè imitativa – dell'antico».³⁰ Se «il “progresso” critica l'“antico” nel nome del “moderno”, l'“origine” lo critica nel nome della natura».³¹ Ma una certa tensione tra i due poli sussiste e si trasmette al sistema ideologico del Settecento, agitando le antinomie fondamentali della modernità. L'indeterminazione inscritta nel mito dell'*origine verte* sulla esaltazione della sensibilità, la ricerca del “naturale” e del “non affettato”, la liberazione dalle convenzioni. Per altri versi la ricerca dell'*origine* è interrogazione del fondamento, allude a uno stato conoscibile soltanto per infinite approssimazioni perché situato al di là della ragione. Per Rousseau il compito del filosofo è di «*connoître l'homme naturel*», attingendo per questa via alla «*connaissance des fondemens réels de la société humaine*». Ricerca condotta per mezzo di ipotesi e congetture, dal momento che verte su un oggetto «*qui n'existe plus*,

²⁶ Cfr. M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, cit., p. 111 e p. 112.

²⁷ Cfr. M. CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia del gusto*, cit., p. 70.

²⁸ Cfr. R. BASSI, *Introduzione*, in M. CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia del gusto*, cit., pp. 9-60, p. 21.

²⁹ Come è stato osservato l'intero movimento del pensiero voltairiano investe l'elaborazione del *Ragionamento*, pubblicato nel 1762. Infatti l'*Essai sur l'histoire générale et sur les mœurs et l'esprit des nations depuis Charlemagne jusqu'à nos jours* (1756) esce in una «nouvelle édition, revue, corrigée et considérablement augmentée» nel 1761, mentre negli anni immediatamente successivi «il saggio la *Philosophie de l'histoire* (1765) andrà a costituire il *Discours préliminaire* della terza edizione dell'*Essai* (1769), e l'*Introduction* di quella definitiva del 1786», sebbene il quadro complessivo fosse delineato «già a partire dal *Nouveau plan d'une histoire de l'esprit humain* (1745) e nelle edizioni dell'*Histoire universelle depuis Charlemagne*, che seguono la prima stampa del 1754». Cfr. F. FINOTTI, *Introduzione*, cit., p. 13.

³⁰ Cfr. F. FINOTTI, *Introduzione*, cit., p. 16.

³¹ Ivi, pp. 16-17.

qui n'a peut-être point existé, qui probablement n'existera jamais».³² Il filosofo ginevrino indica due principi «anteriori alla ragione»: la conservazione di sé e la ripugnanza naturale a vedere morire o soffrire un essere sensibile, e principalmente un nostro simile. L'*amour de soi* (ma non l'*amour propre*, che è corruzione dell'istinto naturale)³³ e la *pitié* sono gli impulsi spontanei posti a fondamento della morale. Tra la naturalezza anti-intellettualistica di Rousseau («*l'homme qui médite est un animal dépravé*») e il primitivismo modernista di Cesarotti le distanze sono profonde, e tendono semmai ad accentuarsi. Il confronto della poesia omerica e ossianica rivela tutte le potenziali ambiguità del mito delle origini.³⁴ In un celebre passo del *Ragionamento* premesso alla stampa padovana del 1772 il traduttore torna a sottolineare l'attualità etica e psicologica del mondo ossianico: «*Dati i costumi, le opinioni, le circostanze dei tempi; trarne il miglior uso per dilettere, istruire e muovere con un linguaggio armonioso e pittoresco: ecco il problema che un poeta si accinge a sciogliere colla sua opera, ed io osai credere, forse a torto, ma non già temerariamente, che Ossian per più d'un capo l'abbia sciolto più felicemente d'Omero*».³⁵ La disposizione modernamente educata del genio ossianico è nuovamente argomentata nel *Saggio sulla filosofia del gusto*: «*Quel ch'è singolare, oltre un eroismo d'umanità che fa vergogna ai poeti dei più colti secoli, vi si scorge una composizione così ben intesa, un disordine di narrazione così giudizioso, un'accortezza nell'annunziar il carattere e nel preparare o nel nascondere l'evento, indicazioni e talora silenzi così eloquenti, insomma avvedutezze così squisite che sembrano effetti, se lice il dirlo, di un'arte raffinatissima della natura*».³⁶ L'«eroismo d'umanità» e la calibratura morale della narrazione sono i tratti distintivi del poeta caledonio, nella sintesi di «arte raffinatissima» e «natura».³⁷ L'incipit del *Fingal*, con il ritratto della malinconica immobilità dell'eroe («stavasi», v. 3; «Membrava», v. 5), sorpreso in una posa meditativa («assiso / sotto una pianta di fischianti foglie», *Fingal* I, vv. 1-2), rovescia polemicamente i valori dell'*Iliade*. I personaggi ossianici sanno essere misurati,

³² Cfr. J. J. ROUSSEAU, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Texte établi, présenté et annoté par Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1969, pp. 53-54.

³³ «L'Amour propre n'est qu'un sentiment relatif, factice, et né dans la société, qui porte chaque individu à faire plus de cas de soi que de tout autre, qui inspire aux hommes tous les maux qu'ils se font mutuellement, et qui est la véritable source de l'honneur». Cfr. J. J. ROUSSEAU, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, cit., note XV, p. 149.

³⁴ Sulle influenze vichiane si veda A. BATTISTINI, *Vico tra antichi e moderni*, Bologna, Il Mulino, 2004, e A. SCARSELLA, *Ricezione e lettura dei testi vichiani*, in *Momenti vichiani del primo Settecento*, a cura di G. Pizzamiglio e M. Sanna, Napoli, Guida, 2001, pp. 115-29. Sul confronto tra Ossian e Omero: G. BALDASSARRI, *Cesarotti fra Ossian e Omero*, in *Letteratura italiana e cultura europea tra Illuminismo e Romanticismo*, a cura di G. Santato, Genève, Droz, 2003, pp. 175-207. Sull'estetica teatrale si veda: P. RANZINI, *Dalla traduzione alla critica e alla poetica: l'importanza del dibattito sulla tragedia e sul tragico nell'opera di Melchiorre Cesarotti*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Cesarotti* (2 voll.), a cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpina, 2002, t. I, pp. 403-35; EAD., *Verso la poetica del sublime. L'estetica «tragica» di Melchiorre Cesarotti*, Pisa, Pacini, 1998.

³⁵ Cfr. M. CESAROTTI, *Discorso* premesso alla seconda edizione di Padova del 1772, in *Le poesie di Ossian*, a cura di Enrico Mattioda, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 17-18. A questa edizione si fa riferimento per il testo delle traduzioni ossianiche.

³⁶ Cfr. M. CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia del gusto*, cit., p. 74.

³⁷ Due punti sembrano ormai acquisiti dalla critica cesarottiana: a) «L'epopea morale dell'*Ossian* influenzò Cesarotti nella revisione moralizzante dell'*Iliade*»; b) «fu proprio la poetica tragica [...] a ispirare il rifacimento cesarottiano dell'*Iliade*» che portò alla *Morte di Ettore* (1795). Si veda P. RANZINI, *Dalla traduzione alla critica e alla poetica. L'importanza del dibattito sulla tragedia e sul tragico nell'opera di Cesarotti*, cit., p. 424.

pietosi, sentimentali. Il compito del poeta, scrive Cesarotti, è quello di «dilettare» e «istruire» con un linguaggio «armonioso e pittoresco». Il registro del “dolce” stempera il dettato epico³⁸ («Dolce è la voce tua, Carilo, e dolce / storia narrasti», *Fingal* II, vv. 603-4)³⁹ e consegna il modello ossianico a una mescolanza di emozioni (la «dolcezza del duol», *Fingal* I, v. 541) che ne asseconda la fortuna europea. La manifestazione delle lacrime, attestata con regolarità nei poemi, riecheggia il motivo tristanico della morte degli amanti – cui rimandano le figure femminili di Morna «dall’occhio lagrimoso»,⁴⁰ di Bresilla,⁴¹ Galvina⁴² –, del canto⁴³ e del sepolcro («il cacciatore / verserà qualche lagrima pietosa / sopra il mio sasso, e alla fedel Bragela / sarò memoria ognor dolce ed acerba», *Fingal* II, vv. 95 sgg.).

Nella cultura cesarottiana si rifrangono gli echi dell’estetica galante,⁴⁴ ma l’abate padovano intende promuovere un rilancio della funzione civile del teatro in forme più analitiche, razionali, capaci di farsi carico della complessità e ambivalenze etiche e conoscitive del moderno. Il culto superstizioso degli Antichi, osserva, ha determinato l’esclusione dal teatro di «molti altri soggetti più delicati, più interessanti, più istruttivi ed atti a recare nuove spezie di diletto».⁴⁵ Come le psicologie e i caratteri, così anche le strutture del racconto devono raccordarsi alle attese del pubblico: «La compassione – annota Cesarotti in riferimento al diletto nella tragedia – è un dolore mitigato dalla moralità»; «Il terrore è un timore violento, ma mitigato dall’utilità»; «L’orrore è un fremito dell’anima, che tenta di respingere da sé la vista, o l’idea d’un fatto atroce, in cui l’eccesso del male non è temperato da verun bene, né compensato dalla nostra utilità».⁴⁶ L’apertura verso nuovi soggetti e più attuali finzioni narrative è mossa dall’esigenza di ridefinire la moralità del genere tragico, originariamente fondato sulle tensioni di «pietà o paura (azioni di cui si ritiene la tragedia sia imitazione)»⁴⁷ e sulla centralità del *páthos* («azione rovinosa o dolorosa», nella definizione di Aristotele).⁴⁸ In questa prospettiva la catarsi delle passioni⁴⁹ subisce un processo di revisione culturale e semiotica. Nei primi decenni del Settecento la tragedia francese percorre «le chemin du cœur», scrutando nei confini dell’interiorità il gradevole e misurato impasto di piacere e dolore, commozione e compassione. Da La Mesnardière a La Bruyère «les théoriciens témoignent [...] d’une souci de libérer les larmes répandues au spectacle tragique (par le personnage, l’acteur et le public) de toute retenue, de toute fausse honte inhérentes à une morale sociale alors en pleine transformation».⁵⁰ La diffusione dello

³⁸ «dolce / del nobile Fingàl ricorse all’alma / del suo primiero amor la rimembranza» (*Fingal* III, vv. 312-14).

³⁹ Si veda anche *Fingal* II, vv. 218-19: «Dove dove è Crugàl? – disse la dolce / bocca del canto».

⁴⁰ *Fingal* I, vv. 202 sgg.

⁴¹ «Or qui riposa la lor polve e questi / due mesti tassi solitari uscìro /di questa tomba e s’affrettar l’un l’altro / ad abbracciarsi con le verdi cime» (*Fingal* I, vv. 594 sgg.).

⁴² «Ei dorme / con l’amata Galvina in riva al mare; / e fendendo il nocchier le nordiche onde, / scorge le verdi tombe e ne sospira» (*Fingal* II, vv. 479 sgg.).

⁴³ «Spesso udisti il mio canto e spesso hai sparse / lagrime di beltà» (*Fingal* IV, vv. 6-7).

⁴⁴ Cfr. D. DENIS, *Le Parnasse galant: institution d’une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2001.

⁴⁵ Cfr. M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra l’origine e i progressi dell’arte poetica*, cit., p. 123.

⁴⁶ Cfr. M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*, in *Sulla tragedia e sulla poesia*, cit., pp. 73-104, p. 96.

⁴⁷ *Poetica*, cap. 11, 1452b, 2.

⁴⁸ *Poetica*, cap. 11, 1452b, 11-13.

⁴⁹ *Poetica*, cap. 6, 1449b, 24-28

⁵⁰ E. HENIN, *Le plaisir des larmes ou l’invention d’une catharsis galante*, «Littératures classiques», 2007/1, n. 62, pp. 223-244, p. 227.

stile *larmoyant* sancisce una trasformazione al tempo stesso estetica e di costume. Il tragico galante, alla cui elaborazione concorre un fitto discorso teorico, «exige le remplacement des émotions, des ressort qui ne fonctionnent plus, à la fois au nom de la morale et au nom du plaisir: la pitié même doit être abandonnée et remplacée par la compassion, laquelle renvoie à une catharsis christianisée, confondue avec la charité». ⁵¹ Nel discorso cesarottiano, quasi con il valore di un ripensamento e di un'attenuazione del radicalismo giovanile, si trova traccia della frequentazione della *comédie larmoyante*: in un paragrafo del *Ragionamento sopra il diletto della tragedia* interpolato nell'edizione pisana delle *Opere* (e che quindi non compare in questa forma nella stampa del 1762), si legge che «l'affezione non è mai senza qualche dolcezza che s'insinua nel dolore istesso. Le lacrime della pietà sono una crisi del dolore che va sciogliendosi». ⁵²

Spostamenti e accertamenti terminologici sono in questo campo estremamente rilevanti. Sensibile al travaglio teorico in corso, Dacier traduce con «compassione e terrore» le indicazioni di *Poetica*, cap. 6, 1449b, 26-27, in sottile equilibrio tra fedeltà all'antico e aperture novatrici: «[la Tragédie] par les moyens de la compassion et de la terreur, acheve de purger en nous ces sortes de passions, et toutes les autres semblables». ⁵³ Le *remarques* 5-8 apposte al sesto capitolo svolgono laboriosamente l'interpretazione del passo aristotelico. Mentre l'epopea si serve dell'ammirazione, la compassione e il terrore nascono più direttamente dall'azione drammatica. La cura delle passioni è la conseguenza della familiarità con i mali e le sventure che l'eroe tragico patisce sulla scena. La catarsi corona un processo che è insieme emozionale e morale: «Voyons presentement comment elle [la Tragédie] excite en nous la terreur et la compassion pour les purger; cela n'est pas bien difficile. Elle les excite en nous mettant devant les yeux les malheurs, que nos semblables se sont attirés par des fautes involontaires, et elle les purge, en nous rendant ces mêmes malheurs familiers, car elle nous apprend par là à ne le pas trop craindre, et à n'en être pas trop touchés quand ils arrivent véritablement». ⁵⁴ La tragedia sigilla, in forma paradigmatica, la curva del destino umano, e con l'esempio sanziona il vizio, i desideri, i comportamenti contrari alla ragione: «il n'y a personne qui en voyant l'Edipe de Sophocle, n'apprenne à corriger en soy la temerité et l'aveugle curiosité, car ce sont les seules causes de ses malheurs, et non pas ses crimes». ⁵⁵ Allo stesso tempo Dacier constata l'inefficacia della catarsi nella cura della passione amorosa: «Nôtre Tragedie peut réussir assez dans la premiere partie, c'est-à-dire, qu'elle peut exciter et purger la terreur et la compassion. Mais elle parvient rarement à la dernière, qui est pourtant la plus utile, elle purge peu les autres passions, ou comme elle roule ordinairement sur des intrigues

⁵¹ E. HENIN, *Le plaisir des larmes ou l'invention d'une catharsis galante*, cit., p. 228.

⁵² Si veda M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*, cit., p. 86 e in particolare nota 14. Ancora sul tema delle lacrime, nello stesso paragrafo poco oltre si legge: «Il fatto reale non avrebbe permesso allo spettatore di cogliere il frutto di questa grande istruzione, e l'angoscia avrebbe forse dominato sola nel di lui animo: ma presentata in lontananza di tempi, di luoghi, di relazioni dà campo alla riflessione di svilupparsi, e il diletto già tinto delle dolcezze dell'affetto, colpito dai tocchi dell'ammirazione, rinforzato dall'idea d'utilità può serpeggiare liberamente in mezzo al cordoglio, e sparso di care lagrime passar ben accolto nei recessi del cuore» (Ivi, p. 146).

⁵³ *La poétique* d'Aristote / traduite en français, avec des remarques [par André Dacier], cit., p. 71.

⁵⁴ Ivi, pp. 78-79.

⁵⁵ Ivi, pp. 79-80.

d'amour, si elle en purgeoit quelqu'une, ce seroit celle-là seule, et par là il est aisé de voir qu'elle ne fait que peu de fruit». ⁵⁶

Si è visto come, mediando tra posizioni divaricate, Cesarotti operasse una «contaminatio tra l'estetica sensistica e l'estetica razionalistica e classicistica» ⁵⁷ con l'obiettivo, comune ad altre esperienze settecentesche, di restaurare il significato etico e pedagogico del teatro tragico. Se questa esigenza rappresentava un motivo di convergenza con l'aristotelismo e con il suo più eminente teorico, per altri aspetti le distanze da Gravina restano incolmabili. L'autore del trattato *Della tragedia* è più vicino a Dacier, che indica esplicitamente come propria fonte; Cesarotti, con uno spiccato atteggiamento iconoclasta, antepone Voltaire a Sofocle. Per il letterato padovano l'*Edipo* rappresenta il modello negativo della tragedia antica, ridondante di immagini orrifiche: «Può immaginarsi cosa che cagioni ad un tempo nausea e ribrezzo maggiore, quanto il veder Edipo, trafittosi gli occhi colla fibbia della cintura di Giocasta, uscir sulla Scena tutto imbrodolato il volto di sangue, a deplorar cogli ululati e colle strida la sua sventura?». ⁵⁸ Attraverso la critica al testo sofocleo Cesarotti impugna complessivamente il motivo della catarsi come progressiva e immunizzante assuefazione proposto da Gravina ⁵⁹ (e da Dacier). Non «v'è nulla di più vano, né di più falso», sottolinea polemicamente, «quanto l'utilità dell'antica Tragedia tanto decantata dai Critici prevenuti. Il Gravina dà una spiegazione particolare alla bizzarra dottrina d'Aristotile sopra la purgation degli affetti. L'utilità della Tragedia, secondo lui, consiste in questo, che, avvezzandoci alla compassione, ed al terrore ne' casi finti, si viene a perderne il senso nei veri, appunto come quelli che essendosi assuefatti al veleno, giungono a non riceverne più nocimento». ⁶⁰

Le pagine graviniane richiamate da Cesarotti insistono sull'esigenza – in realtà non estranea al pensiero estetico del padovano – di selezionare soggetti e argomenti naturali e verosimili. Le passioni, infatti, «non si commuovono dalle cose aliene dal vero, ed ignote alla natura, delle quali non serbiamo in mente l'immagine», né «si possono dal finto destare in noi moti veri». ⁶¹ Da queste premesse, fatte proprie dall'abate Conti, Gravina trae stimoli corrosivi contro il teatro moderno, e segnatamente contro Tasso e Guarini. Su quest'ultimo grava una pesante censura: «a' suoi pastori pensieri, per lo più, da Paladino, ed a Retori, ed alle Ninfe, concetti, anche filosofici, applicando; à in anticamera le selve, e le spelonche in accademia cangiate, e le capanne in gabinetti politici». ⁶² Ma più del piano della verosimiglianza resta offeso il piano della morale: spogliando «d'ogni semplicità [...] i pastori, e [...] le Ninfe», e convertendoli al

⁵⁶ Ivi, p. 80.

⁵⁷ Cfr. P. RANZINI, *Dalla traduzione alla critica e alla poetica. L'importanza del dibattito sulla tragedia e sul tragico nell'opera di Cesarotti*, cit., pp. 412-13.

⁵⁸ M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*, cit., p. 101.

⁵⁹ I rapporti tra Cesarotti e Gravina non sono schematizzabili in una schematica contrapposizione polemica, che pure investe momenti non secondari del pensiero estetico dell'abate padovano. Nel *Discorso preliminare* alla seconda edizione dell'Ossian, Cesarotti stigmatizza il «tuono da invasato» utilizzato da Gravina per celebrare «l'apoteosi di Omero», screditando il Tasso, e nel *Saggio sulla filosofia del gusto* lo definisce «prosator tanto nobile, quanto sgraziato verseggiatore, critico prevenuto, ma ragionatore imponente». Cfr. M. CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia del gusto*, cit., p. 82.

⁶⁰ M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*, cit., pp. 97-98.

⁶¹ G. GRAVINA, *Della Tragedia*, cit., p. 25.

⁶² Ivi, p. 42.

«costume corteggianesco», il Guarini «tira dalle corti alle selve una meretrice». ⁶³ Né va meglio per Tasso, dal momento che l'*Aminta* «professa, in pubblico teatro, ed in una onesta favola, sfacciataggine da bordello». ⁶⁴ Gravina ritiene necessario adeguare il costume, «organo della favola, secondo il quale si conduce», alla «natural sembianza», ⁶⁵ accordando il «mirabile» con il «verisimile». ⁶⁶ La sua polemica contro il gusto moderno incarnato nel dramma pastorale corre interamente su questo discrimine, come si ricava da una pagina riboccante di umori satirici: «Felici, però, assai sono i presenti Tragici, che non hanno da rintracciare, né da esprimere altro carattere, che quello di amante: onde son fuori di tutte queste difficoltà, perché né meno di questo costume an da cercare il ritratto della natura: essendo recato loro dal proprio capriccio, e da i Romanzi, o da un falso Platonismo, di cui alla vista del volgo, non solo su i Teatri, ma nella vita civile, va velata la lascivia [...]. E questo chimerico amore ancora, più d'ogni altro, ha esclusa dai nostri teatri la varietà: poiché, dandosi luogo solo a questo, rimane abbandonata ogni espressione di altro costume, e di altra passione; comparando solo in iscena una schiera di Paladini, che riscaldano l'aria coi sospiri, ed ascondono il sole, col lampo delle loro spade; ed alla presenza delle loro Signore, allagano il Teatro di lagrime». ⁶⁷

Come si è detto Cesarotti condivide con Gravina il fondamento pedagogico-mimetico della rappresentazione scenica. L'appello graviniano al rispetto del «verisimile» implica un diverso orientamento del teatro nello spazio politico: «ora, che il nostro Teatro non è più popolare, e pubblico, ma civile, e cortegiano, noi, nelle nostre Tragedie, abbiamo dato luogo a molti pensieri, e molte sentenze, le quali non avremmo mai a rozze, e rustiche orecchie, per le piazze disseminate». ⁶⁸ L'innesto della tragedia moderna nella circolazione dei valori simbolici della sfera pubblica è assicurato da un esatto sistema di corrispondenze: il linguaggio e le sentenze, «dalle quali il sentimento si dispiega», «sono l'organo del sentimento, come il sentimento è del costume, e il costume è della favola». ⁶⁹ Attraverso questa «*esthétique première*», Gravina pone con accenti originali quella che può essere definita come «la question de “pratiques esthétiques” [...], c'est-à-dire des formes de visibilité des pratiques de l'art, du lieu qu'elles occupent, de ce qu'elles “font” au regard du commun». ⁷⁰ Al tempo stesso il libello *Della tragedia* sostiene l'attualità del modello sofocleo, rinvenendo nella favola edipica «il ritratto della necessità fatale, che, secondo gli antichi Filosofi, conduce ad incontrare il danno, per quelle vie, per le quali si fugge». Il racconto di Sofocle «è tessuto con armonia, ed orditura sì corrispondente alla serie delle cagioni universali, ed all'ordine della natura; che siccome, quando, in questa mirabile armonia dell'Universo, minima parte delle sue disposizioni si alterasse, tutto rimarrebbe disfatto, e confuso; così l'orditura dell'Edipo imitata nelle invenzioni altrui, e per necessità in gran parte

⁶³ Ivi, p. 28.

⁶⁴ Ivi, p. 37.

⁶⁵ Ivi, p. 23 e p. 25.

⁶⁶ «[...] non può nascere il mirabile, senza il verisimile, poiché niuno si maraviglia di quel che non concepisce, né crede» (Ivi, p. 31).

⁶⁷ Ivi, p. 37.

⁶⁸ Ivi, p. 41.

⁶⁹ Ivi, p. 46.

⁷⁰ Cfr. J. RANCIERE. *Le partage du sensible*, cit., p. 14.

cangiata, diviene stravagante, e mostruosa: come nell'alterazione d'ogni cosa perfetta succede».⁷¹

Alla favola di Edipo Cesarotti oppone la drammaturgia del tirannicidio (si tratta, ovviamente, di uno spostamento significativo) resa attuale dalla traduzione di Voltaire ma anche dall'esempio dell'abate Conti. Aspetti essenziali della riflessione contiana sulla tragedia si ricavano dalle Prefazioni al *Cesare* e al *Bruto*.⁷² Quest'ultima tratta della «congiura fatta in Roma per introdurre i Tarquini, dopo il giuramento col quale il Popolo ed il Senato gli avea perpetuamente esclusi dalla Città e dal Governo».⁷³

L'autore maneggia come un *bricoleur* le fonti antiche – Tito Livio, Dionigi D'Alicarnasso, Plutarco – per assicurare l'aderenza dell'azione al piano evenemenziale. L'invenzione, dentro margini ben definiti, concorre a disegnare il senso morale del racconto: «ciò che ho finto nella Tragedia in ordine al mio disegno; il qual è d'aggravare il delitto della cospirazione, per rendere tanto più ammirabile il zelo d'un Padre, nel sacrificio che egli fece de' figliuoli alla pubblica libertà»⁷⁴. Lo scostamento dai dati tramandati dagli storici comporta l'intervento del narratore quale garante della finzione («Io fingo»), cui sono conferiti compiti pedagogici e di verosimiglianza: «Per dare un carattere diverso a' Fratelli, io fingo che Tullia imprima nell'animo di Tiberio, il maggiore dei figliuoli di Bruto, quelle massime di perversa politica, che ella barbaramente eseguì» (*Prefazione*); «Io fo entrare Tarquinio in Roma nascostamente travestito da Servo» (*Prefazione*); «Trattandosi d'una congiura, che dimanda molta preparazione, non potevasi per la brevità del tempo richiesto alla Tragedia, cominciare ad ordirla da suoi principj. Io suppongo dunque, che tutta essendo apparecchiata la congiura, non vi mancassero che poche ore al suo compimento» (*Prefazione*). Il tenore del ragionamento contiano è tutto narratologico e metalinguistico, le operazioni costruttive («Io suppongo», «Io fingo», ecc.) sono esplicitamente evidenziate e spiegate all'interno della concatenazione dei fatti e della grammatica narrativa che li organizza. Il connettivo dell'azione si identifica con la passione civile e politica: «Il zelo di Bruto è l'azione, o come io soglio chiamarla, la cagion dell'azione della Tragedia, come l'ira d'Achille è la cagione dell'azione dell'*Iliade*, e la soverchia curiosità di Edipo è quella della Tragedia di Sofocle. Il zelo di Bruto ha per oggetto il mantenimento della libertà stabilita in Roma, come l'ira d'Achille ha per oggetto la vendetta contro coloro, che l'offesero, e la curiosità d'Edipo ha l'investigazione dell'uccisore di Lajo. Tutto nell'*Iliade* si riferisce all'ira d'Achille, tutto nell'*Edipo* alla curiosità di Edipo, e tutto in questa Tragedia al zelo di Bruto; poiché questo zelo produce la vigilanza a mantenere la libertà, la vigilanza i sospetti de' traditori, i sospetti l'indagine, e l'indagine la scoperta della congiura, e questa la condanna de' figliuoli alla morte» (*Prefazione al Giunio Bruto*).

Ma è nella *Morte di Cesare* che l'abate Conti applica con il massimo impegno la lezione aristotelica di Gravina tentando di restare il più possibile fedele alla forma della

⁷¹ Cfr. G. GRAVINA, *Della Tragedia*, Napoli, cit., pp. 11-12.

⁷² A. CONTI, *Lucio Giunio Bruto*, Venezia, Pasquali, 1743.

⁷³ A. CONTI, *Prefazione* alla tragedia *Lucio Giunio Bruto*, cit., senza numerazione di pagina.

⁷⁴ Ivi, senza numerazione di pagina.

tragedia antica. «La morte di Cesare – annota l'autore nella citata lettera al Bentivoglio – è l'oggetto della congiura ordita da Bruto e da Cassio; dunque l'azion tragica, che da un tale oggetto viene specificata, non può in altro consistere, che nella disposizione de' motivi, che producono la congiura, de' mezzi, che s'impiegano, e de gli ostacoli, che al fine desiderato s'oppongono». ⁷⁵ L'oggetto tragico è una morte «degnata di compassione», un fatto destinato a cambiare l'ordine del mondo antico, che non solo «commuove, e sorprende, ma ancora istruisce» i «Principi, mostrando loro, che nè la clemenza, nè la magnanimità, nè il valore controbilanciar possono l'ambizione, e l'astuzia». ⁷⁶

Con l'organicità del soggetto, ogni cura viene rivolta a preservare le unità di tempo e luogo. ⁷⁷ La figura di Cesare è animata da grandi contrasti, in una luce di ammirazione: «Io l'ho dipinto grande nelle sue idee, magnifico nelle sue azioni, liberale, vigilante, fecondo in ottimi consigli, e prontissimo in eseguirli. [...] È ben vero, che ho spinto più le idee delle virtù, che de' vizi; perché, oltre che non mi sono con ciò molto allontanato dalla storia, era ciò necessario per rendere la morte di Cesare più degna di compassione». ⁷⁸ Il personaggio di Bruto appare combattuto tra affetti privati («Bruto amico e favorito di Cesare») e rigore etico-politico, in un dedalo di tensioni contrastanti: «il timor della guerra civile», «il rimorso di uccidere l'amico, e il padre suo», l'«amor della Patria», il «desiderio di emular Giunio Bruto». ⁷⁹

Cesare è l'eroe politico, il restauratore del corpo sociale e dell'equilibrio istituzionale dilaniato: «Io gli abusi estirpai, gli sdegni estinsi, / E in concorde voler Roma ridotta, / Gli antichi tempi a rinnovare aspiro»; «Né più soffrir degg'io, ch'errin raminghi / I cittadini, e le lor mogli, e i figli, / Che a parte son del popolo Romano» (Atto III, Sc. III). Bruto è l'eroe etico (« - Antonio: Bruto ha per lui la plebe, e tutti i Padri, / Cui l'onestade, e rigidezza piace, / Ch'ei ne' sermoni, e ne' costumi affetta». Atto III, Scena I), la sua cifra è lo «zelo», termine ambivalente che ostenta un'accezione della virtù che non esclude il ricorso alla violenza. Il primo incarna le ragioni del potere monocratico, del governo di uno solo; è il monarca, sedotto dall'ambizione, ma capace di una visione illuminata e riformatrice: «Nè solo al ben de' cittadini io veglio, / Ma agli ornamenti, e a' comodi di Roma. / Coll'Oriente fia il commercio aperto, / Le Pontine paludi in breve asciutte, / Purgato il Ticin lago, e riparate/ Le vie dell'Appennino infino al Tebro» (Atto III, Sc. III). L'opposizione tra due personalità ugualmente ricche di connotazioni tragiche esponeva l'autore alla critica (che gli fu

⁷⁵ Cfr. A. CONTI, *Lettera al Cardinale Bentivoglio*, cit., p. 14.

⁷⁶ Ivi, p. 13.

⁷⁷ «Oltre all'unità di azione, ho conservato l'unità del luogo e del tempo. Nel fondo della Scena immagino l'atrio del palagio di Giulio Cesare, ch'io chiamo eccelso albergo, perchè il senato gli aveva concesso il privilegio della Cupola come a i Templi. A' fianchi del palagio immagino il Tempio, che il senato eresse alla clemenza di Giulio Cesare [...]. Si osservi, che non essendo questo custodito dalle guardie, potevano i congiurati favellare a lor talento [...]. Niuno de' personaggi entra od esce da questo luogo se non se tratto dalla necessità dell'azione. [...] L'azione non ha bisogno se non di 15 o 16 ore» (Ivi, pp. 18-19).

⁷⁸ Ivi, p. 20.

⁷⁹ Ivi, p. 15.

effettivamente rivolta)⁸⁰ di moltiplicare i centri di interesse e di spezzare l'unità della tragedia facendo collidere strutture d'intreccio antagoniste.

Con il passaggio dalla tragedia contiana al testo di Voltaire interviene una massiccia opera di semplificazione, riscontrabile a partire dalla riduzione degli atti da cinque a tre, l'esclusione delle figure femminili, la cancellazione dei cori. Tuttavia non sfugge a Cesarotti il carattere ambiguo del tirannicida, il cui «punto più nuovo, e più degno d'esame [...] si è la sua qualità di figlio di Cesare».⁸¹ Devoto alla salvezza della Repubblica tanto da sacrificare ad essa ogni altro vincolo naturale (i «contrastanti fra il fanatismo e la natura»), Bruto si caratterizza per il «duro cor» (Atto I, Sc. II), il «cor di sasso / privo di umanità» (Atto II, Sc. V). Il suo oltranzismo repubblicano contiene un potenziale distruttivo, come si evidenzia dal dialogo con Antonio al principio del secondo atto:

BRUTO

- Fremo abbastanza
Ma fremo d'ascoltarti: anima vile,
Ingrato cittadin, nemico a Roma,
Da te venduta: dimmi e che pretendi?
D'ingannar forse, o di corromper Bruto?
Vanne lungi da me, va a tremar sotto
Quella man che ti sferza: intendo appieno
Tutti i disegni tuoi: ti struggi, o vile,
Per desio d'esser servo: e tu Romano?
Tu sei Consolo, indegno?

ANTONIO

- Io sono amico,
Bruto, e son uom: di queste altra io non cerco
Virtù maggior; tu che un Eroe ti vanti,
Se' barbaro, inumano; e quell'orgoglio
Contumace, indomabile s'ellesse
Ad amar la virtù, per farla oggetto
d'odio, e d'orrore

(Atto II, Sc. I)

Il letterato padovano lascia sospeso il giudizio sul dilemma morale (se «la salute della Patria dee preferirsi a quella del Padre»), l'intera tragedia gli appare riscattata dalla sapiente sceneggiatura voltairiana: «L'autore ha saputo farci assistere all'uccisione di Cesare in un modo, che ci atterrisce forse più che s'ella si eseguisse sotto i nostri occhi. Cassio esce a sollevare la moltitudine. Bruto non si vede più: il farlo comparire in pubblico sarebbe stato un insultare la natura, dopo averla sacrificata. Soddisfatta la curiosità dello Spettatore, comincia a cessare l'illusione, Bruto in lontananza è ancora un Eroe, avvicinato agli occhi diventa l'uccisore del padre. Saggiamente il Poeta lo

⁸⁰ «Il difetto del Cesare del Conti si è, che per attenersi alla verità Storica dei caratteri, si dimenticò del fine della Tragedia, e moltiplicò l'interesse, lasciando lo spettatore distratto come da due forze uguali tra Cesare e Bruto. D'una tale inavvertenza, da cui restai colpito alla prima lettura, egli fu avvisato dal solo Sig. Feret dell'Accademia delle Iscrizioni. Il Conti con una nobile ingenuità pubblicò l'obbiezione, e in vece di eluderla, vi rispose in una maniera non comune, e degna di lui: ne profitto, e cercò di corregger la sua Tragedia». Cfr. M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra il Cesare del Signor di Voltaire*, cit., p. 169.

⁸¹ Ivi, p. 172.

rimuove dalla vista»⁸². Ma l'aggiustamento del modello contiano non si limita alla scelta di una linea narrativa centrata sul tirannicida. L'obiettivo più ambizioso è rovesciare il modello edipico, proponendo un esemplare moderno sufficientemente autonomo e coeso. Nella tragedia di Voltaire l'agnizione precede l'evento traumatico, il parricidio-tirannicidio non è l'effetto di una incosciente fatalità destinale ma il risultato di una visione etica. Quest'ultimo aspetto si collega alla funzione politica del teatro, ciò che la tragedia "fa" in rapporto al suo pubblico: «la corona offerta a Cesare fa scoppiare impetuosamente il fuoco rinchiuso, e proromper nella risoluzione d'uccidere il tiranno: i suoi compagni che sono con lui come all'unissono negli affetti, fanno eco al loro Eroe tutti ad un tempo, e gli spettatori fuor di se stessi, diventano complici della congiura».⁸³

L'enfasi sullo spettatore accorcia le distanze tra la scena e la vita, il movimento dell'entusiasmo rimanda a un'idea di partecipazione, o di non-separazione,⁸⁴ che discende dalla concezione platonica della *mimesis* e che tornerà attuale nella critica rousseauiana. Se il teatro seduce mediante immagini illusorie, il suo verso negativo consiste nella passività ipnotica del pubblico e nelle sue potenziali derive irrazionali. Contro la svalutazione platonica Cesarotti disegna un percorso in due fasi. La prima è quella dell'adesione passionale (l'«unissono degli affetti»); la seconda, con il rifluire dell'emotività, quella della distanza critica e razionale («comincia a cessar l'illusione»). Fino alla morte di Cesare la scena è dominata dalla figura di Bruto, poi il protagonista scompare e lo spettatore è portato a valutarne più analiticamente gli atti, il carattere, le motivazioni. Si tratta, letteralmente, di calibrare le distanze, mettere a fuoco un'immagine per coglierne i contorni sfocati, le possibili contraddizioni: «Bruto in lontananza è ancora un Eroe, avvicinato agli occhi diventa l'uccisore del padre».

⁸² Ivi, p. 175.

⁸³ Cfr. M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra il Cesare del Signor di Voltaire*, cit., p. 174.

⁸⁴ Richiamando la critica di Guy Debord, Rancière ha evidenziato la linea di continuità che innerva l'analisi dell'alienazione estetica: «Quelle est en effet l'essence du spectacle selon Guy Debord? C'est l'extériorité, c'est-à-dire dépossession de soi. La maladie de l'homme spectateur peut se résumer en une brève formule: "Plus il contemple, moins il est". La formule semble anti-platonicienne. De fait, les fondements théoriques de la critique du spectacle sont empruntés, à travers Marx, à la critique feuerbachienne de la religion. Le principe de l'une et de l'autre critique se trouve dans la vision romantique de la vérité comme non-séparation. Mais cette idée est dépendante elle-même de la conception platonicienne de la mimesis». Cfr. J. RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique-éditions, 2008, pp. 12-13.