



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere

Tesi di Laurea

*Sebastiano degli Antoni: la
rappresentazione della morte di Cesare in
“La congiura di Bruto, figliuolo di
Cesare”, 1733*

Relatore
Prof.ssa Valentina Gallo

Laureanda
Sara Maria Trainotti
n° matricola 2053593 / LTLT

Anno Accademico 2023 / 2024

Ecco l'Aurora.
Tu che il color rendi alle cose, sgombra
gl'orrori del cuor mio, come fai l'ombre.

S. DEGLI ANTONI, *La congiura di Bruto figliuolo di Cesare*

Indice

| | |
|---|--------|
| Introduzione | - 6 - |
| Sebastiano Degli Antoni: tra professione medica e Lettere | - 9 - |
| 1. Vita e opere | - 9 - |
| 1.1. Cenni biografici..... | - 9 - |
| 1.2. Le opere stampate | - 14 - |
| 1.2.1. I sonetti nelle raccolte poetiche..... | - 14 - |
| 1.2.2. La <i>Sifilide</i> e alcune controversie di primato..... | - 16 - |
| 1.3. Notizie delle opere inedite | - 18 - |
| 2. <i>La Congiura di Bruto figliuolo di Cesare</i> : pubblicazione e argomento di una tragedia..... | - 21 - |
| 2.1. Circolazione manoscritta e pubblicazione | - 21 - |
| 2.2. Notizie di allestimenti | - 22 - |
| 2.3. Le fonti antiche dell'argomento..... | - 24 - |
| Inizio Settecento: la rappresentazione di una congiura | - 31 - |
| 1. Tragedia e storia..... | - 31 - |
| 2. Passioni tragiche: amore | - 34 - |
| 2.1. Concezioni teoriche..... | - 34 - |
| 2.2. Servilia: madre e amante..... | - 37 - |
| 3. Catastrofe e catarsi | - 41 - |
| 3.1. Cesare: assente sulla scena e padre | - 41 - |
| 3.2. Bruto eroe tragico: <i>ἀμαρτία</i> dettata dal fato | - 45 - |
| Conclusioni | - 53 - |
| Bibliografia | - 56 - |
| Ringraziamenti | - 60 - |

Introduzione

Il presente elaborato vuole indagare la figura del medico e accademico vicentino Sebastiano Degli Antoni (1665-1748) e la sua tragedia pubblicata nel 1733 *La congiura di Bruto figliuolo di Cesare*. Tale intento ha richiesto preliminarmente la ricerca della documentazione sull'autore, dal momento che scarse sono le notizie presenti nei dizionari biografici. Questi ultimi sono strumenti utili a ricostruire gli avvenimenti salienti della sua esistenza, come le date di nascita e morte, gli studi compiuti e l'iscrizione alle nobiltà, ma sono poco efficaci nell'interpretazione e storicizzazione della sua attività letteraria. Per questo aspetto è necessario risalire alle opere poetiche e alle traduzioni come mezzo per indagare non solo il loro contenuto, ma anche la poetica dell'autore; divengono infatti essenziali testimoni del contesto in cui operò e delle relazioni con i letterati dell'epoca di Sebastiano Degli Antoni. Accanto alle opere, le poche epistole che si è riusciti a rintracciare: fondamentale per la ricostruzione dell'iter compositivo della *Merope*, della *Sifilide* e della *Congiura* risulta lo scambio di lettere con Ludovico Antonio Muratori, ma essenziali per seguirne gli spostamenti geografici sono anche quelle indirizzate a Francesco Algarotti e quella ricevuta da Pier Jacopo Martello per indagare la ricezione della *Congiura di Bruto*.

Dopo lo spazio dedicato agli aspetti biografici dell'autore, l'elaborato affronta la *Congiura di Bruto figliuolo di Cesare*, tragedia in versi – endecasillabi e settenari – divisa in cinque atti, senza coro e a scena fissa. Dapprima si cerca di ricostruire l'iter compositivo della tragedia, iniziato dopo la conclusione della scrittura della *Merope*, e se ne disegna la circolazione manoscritta presso gli intellettuali di area veneta, fino a giungere alla pubblicazione del 1733. Poi si esaminano le notizie circa alcune occasioni di rappresentazione della tragedia: la «dotta, e notturna conversazione»¹ presso l'abitazione di Pier Jacopo Martello, la messa in scena a Vicenza che ha indotto la pubblicazione dell'opera e infine un non datato e ubicato allestimento, avvenuto

¹ S. DEGLI ANTONI, *La Congiura di Bruto figliuolo di Cesare*, Vicenza, s.e., 1733, p. VI.

successivamente all'edizione ipotizzata grazie ad alcune note di regia presenti in un esemplare a stampa conservato presso la Biblioteca Marciana di Venezia.

Si è poi voluto analizzare il rapporto tra la resa dell'argomento storico nelle trame tragiche con le fonti antiche che lo riportano, con il fine di mettere in luce la reinterpretazione di specifici caratteri tragici in ambito settecentesco, osservando la tendenza a umanizzarli e a rappresentarne le vicende private. Il secondo capitolo, infatti, si propone di indagare come questa tragedia si inserisca nel panorama della prassi e delle teorie tragiche di inizio Settecento, cercando di evidenziare gli interrogativi che emergono dalle trame rappresentate sulla scena. Attraverso l'interpretazione dei principali personaggi – Servilia, Bruto e Cesare – si desume che la *Congiura di Bruto* è fortemente debitrice verso i modelli francesi, che assegnavano un grande rilievo all'amore come motore delle trame tragiche, ma al contempo segue alcuni precetti aristotelici riproposti da intellettuali e letterati del Settecento circa il divieto di insanguinare la scena e le modalità di realizzazione della catastrofe e della conseguente catarsi. Si riflette quindi su come la passione amorosa trasporti la catastrofe da una dimensione pubblica allo spazio privato, inibendo il distanziamento dello spettatore dalle scene e pertanto depotenziando la catarsi classica.

Le idee illustrate hanno avuto avvio dalla lettura dell'unico commento critico dedicato a questa tragedia, proposto da Natale De Sanctis in *G. Cesare e M. Bruto nei poeti tragici* (Palermo, Albero Reber, 1895) e se in alcuni luoghi se ne discostano complessivamente viene seguita la sua linea interpretativa.

Nota al testo

Anche se questo elaborato non si prefigge l'edizione dei testi che vengono presentati, è necessario fornire alcune considerazioni circa le trascrizioni che si sono compiute. Il criterio che si è seguito è quello che prevede la conservazione del testo, modificandolo solo nel caso in cui impedisse un'agile lettura. I casi di ammodernamento comprendono l'eliminazione delle maiuscole che non siano nomi propri, la sostituzione di «j» finale a «i» secondo la consuetudine grafica attuale e l'utilizzo dell'accento nei monosillabi: aggiunto ai pronomi riflessivi di terza persona e soppresso nella terza persona del passato remoto del verbo essere. Per quanto concerne l'interpunzione si è deciso di mantenere la punteggiatura dell'autore.

Per la realizzazione di questo elaborato si vuole ringraziare la Professoressa Valentina Gallo che fin dalla scelta dell'argomento ha sostenuto e seguito il processo di ricerca e scrittura, permettendo così uno studio approfondito e valutato degli interrogativi che sorgono in un primo approccio con una tragedia settecentesca. Un sentito ringraziamento deve poi essere dedicato a tutto il personale bibliotecario e archivistico della Biblioteca Civica Bertoliana, della Biblioteca Nazionale Marciana e della Biblioteca dell'Accademia dei Concordi, che con la sua competenza e cortesia ha permesso la possibilità di consultare, ricercare e riprodurre testi e documenti necessari allo studio e al compimento di questo elaborato.

Sebastiano Degli Antoni: tra professione medica e Lettere

1. Vita e opere

1.1. Cenni biografici

Non sono molte le notizie biografiche su Sebastiano Degli Antoni, medico, letterato e accademico Olimpico vicentino. Le storie della letteratura¹ e le raccolte biografiche di scrittori di area vicentina² che lo menzionano basano la propria ricerca sostanzialmente su due studi: *Gli scrittori d'Italia cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani* di Giammaria Mazzuchelli³ e *Vita de scrittori vicentini e dell'opere loro* di Claudio da San Mattia⁴.

Mazzuchelli riferisce le principali indicazioni anagrafiche e permette di acquisire nozioni sulla sua giovane carriera universitaria:

Nacque il 4 Luglio 1665. Suo padre ch'era medico di professione, chiamossi Silvio, e la madre Santa Raimondi. Trasferitosi a Padova studiò la Filosofia e la Medicina sotto Ilario

¹ Vd. A. LOMBARDI, *Storia della letteratura italiana nel secolo XVIII scritta da Antonio Lombardi primo bibliotecario di sua Altezza Reale il Sig. Duca di Modena socio e segretario della Società Italiana delle Scienze*, tomo III, Modena, Tipografia camerale, 1829, p. 364.

² Vd. S. RUMOR, *Gli scrittori vicentini dei secoli decimottavo e decimonono*, Venezia, Premiata tip. Emiliana, 1905, pp. 29-30.

³ G. MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d'Italia cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani vol. I, parte II*, Brescia, Giambatista Bossini, 1753, pp. 855-856.

⁴ CLAUDIO DA SAN MATTIA, *Scuole pubbliche in Vicenza e serie de' maestri ivi condotti con assegnati stipendi, i nomi de' quali appariscono o da manoscritti, o per altri incontrastabili documenti sino all'anno 1650 circa, nel qual tempo le pubbliche scuole rimasero alla direzione de' padri della Compagni di Gesù; Vita de scrittori vicentini e dell'opere loro*, Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. 2906: cc. 380-381.

Spinelli, Michelangelo Molinetti, Albanio Albanese, Domenico Marchetti, e Giorgio Torre, e conseguì in esse facoltà la Laurea Dottorale il 23 Settembre 1687.⁵

La scelta degli studi si deve verosimilmente alla professione paterna e dello zio Giovanni Alvise, sotto la cui guida lavorò a seguito del conseguimento della laurea⁶. I professori dello Studio patavino con i quali studiò Sebastiano Degli Antoni sono ricordati per i loro successi professionali nel *Lyceum Patavinum* del 1682, pertanto si può quindi supporre che imparò le scienze farmaceutiche presso Spinelli, l'arte chirurgica con Molinetti, la scienza logica e la filosofia con Albanese, l'anatomia attraverso il metodo pratico di Marchetti ed esercitò con Torre la medicina pratica nel teatro anatomico⁷. Il sapere acquisito presso l'Università di Padova gli permise di svolgere al meglio la sua professione, tanto che viene ricordata la sua tenacia nel guarire i propri pazienti e la sua bravura e la sua discrezione nell'impiegare le scienze mediche:

Esercitò questo dotto medico la Medicina nella Patria, ma non per questo era creduto d'un arte spesso riconosciuta fallace, ed incerta. Egli era d'un'indole faceta, e d'un cuore amico e costante, così che chiamato nelle malattie, s'erano gravi e pericolose, tutta l'attenzione vi metteva per giovamento dell'infermo.⁸

Viene quindi descritto come un medico che non solo si interessava alla guarigione dei suoi pazienti attraverso lo studio sistematico dei sintomi, ma anche attraverso una preoccupazione generosa per il loro benessere complessivo. La cura che metteva nel guarire gli ammalati a suo carico sembra riflettere, secondo Claudio di San Mattia, il carattere arguto e piacevole che lo contraddistingueva, tanto che dalla breve descrizione sembra che si prendesse a cuore ogni suo paziente. La dedizione alla professione medica si può anche riscontrare in una lettera del 1733 indirizzata Ludovico Antonio Muratori che testimonia quanto il suo impegno fosse continuo e il suo lavoro assiduo:

Qualche ora rubbata al mio impiego, che è sempre fra peripezie or di felice or d'infausto evento, mi ha ispirata l'inclinazione a' tragici componimenti.⁹

⁵ G. MAZZUCHELLI, *op.cit.*, p. 855.

⁶ *Ibid.* «Ritornato in Patria si esercitò nella Medicina sotto la direzione di Gio. Alvise suo zio Medico valoroso».

⁷ C. PATIN, M. DESBOIS, *Lyceum Patavinum, sive icones et vitae professorum*, Padova, Tipografia Pietro Maria Frambotti, 1682. Per Ilario Spinelli vd. *Ivi*, pp. 32-33, per Michelangelo Molinetti, pp. 130-131, per Albanio Albanese, pp. 45-46, per Domenico Marchetti, pp. 39-40 e per Giorgio Torre, pp. 27-29.

⁸ CLAUDIO DA SAN MATTIA, *op.cit.*, Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. 2906: c. 380.

⁹ L. A. MURATORI, *Carteggi con D'Abramo... Evangelista*, a cura di M. Al Kalak, Firenze, Olschki, 2012, p. 108 ("Edizione Nazionale del Carteggio di L.A. Muratori", vol. 16).

Nel riferire a Muratori i suoi scritti letterari Degli Antoni giustifica la mancanza di una pubblicazione proprio per il grande carico di responsabilità e di accidenti che sempre lo avevano occupato nell'esercizio della professione medica; tuttavia, il dovere verso la salute dei suoi pazienti viene premiato dalla popolazione vicentina, che lo ascrisse tra i migliori medici del territorio:

Questa è stata di continuo la sua professione nella patria, nella quale si è renduto assai distinto.¹⁰

La notorietà professionale lo portò non solo a spiccare tra i suoi colleghi, ma anche ad avere un elogio ufficiale da parte della cittadinanza vicentina tramite l'iscrizione della famiglia Degli Antoni alla nobiltà cittadina:

Esercitò con grande onore e rinomanza in patria la medicina, e fu ascritto per merito alla nobiltà Vicentina.¹¹

L'annessione alla nobiltà cittadina lo conduce in pochi anni ad assumersi degli impegni e delle responsabilità civiche, diventando parte del Consiglio Nobile della città, organo amministrativo che collaborava con il Podestà nella gestione del territorio:

È aggregato alla cittadinanza Vicentina il 19 Marzo 1718. Lo stesso [Sebastiano] ebbe a prestito un posto in Consiglio Nobile da Marcantonio Fortezza il 31 Dicembre 1724.¹²

In quanto nobile, la famiglia viene insignita anche di uno stemma gentilizio così descritto nei dizionari blasonici:

Spaccato d'azzurro e d'argento, al fiore di pervinca del secondo fustato e fogliato di verde attraversante sul tutto, e accompagnante in capo da due stelle d'oro.¹³

¹⁰ G. MAZZUCHELLI, *Op.cit.*, pag. 855.

¹¹ S. RUMOR, *Gli scrittori vicentini dei secoli decimottavo e decimonono*, Venezia, Premiata tip. Emiliana, 1905, p. 29.

¹² S. RUMOR, *Il blasone vicentino: descritto e storicamente illustrato con cento e ventiquattro stemmi incisi e colorati*, Venezia, Tipo-lit. F. Visentini, 1899, p.18.

¹³ *Ibid.*

Eppure la famiglia Degli Antoni si estinse con la morte di Sebastiano avvenuta il 4 aprile 1748¹⁴, dal momento che il suo unico figlio maschio, Silvio¹⁵, morì prematuramente il 17 gennaio 1731. Non vi sono notizie riguardanti i nomi delle figlie femmine avute con la moglie Terenzia Bonomo¹⁶, ma si può dedurre che sopravvissero alla morte paterna dal momento che vengono citate «ancora viventi»¹⁷ negli *Scrittori d'Italia* di Mazzuchelli del 1753. La predilezione del padre per il figlio Silvio si può desumere dalla prefazione alla *Traduzione della Sifilide del Fracastoro*, poema latino, e dalla lettera dedicatoria alla *Merope*, tragedia inedita. Infatti, nella prima ricorda come l'opera stessa sia occasione di porgere eterna memoria al figlio, concludendo il lavoro di traduzione da lui iniziato:

Avendo Silvio unico mio figliuolo di poca età, da troppo acerba morte rapitomi, felicemente tradotti in verso Italiano alcuni de' più leggiadri sentimenti della Sifilide, io in di lui memoria, più de' marmi, e de' bronzi forse durevole, già alcuni anni m'accinsi a compierne la traduzione.¹⁸

Mentre nella seconda presenta l'argomento dell'opera e porge alcuni consigli morali e letterari al figlio:

Considerando fra me stesso, che non potrò, o mio figlio, educarti a mio talento nelle virtù, se mai permettesse il Cielo, che questi fogli ti pervenissero nelle mani in tempo, che tu potessi distinguerli, leggili attento, ma non già come un modello di sorta di poesia da imitare, perché ivi troverai (volesse il cielo che tu sapessi distinguerli) e difetti nell'arte e molti più nella lingua per la facilità d'incorrere nelle imperfezioni del corrotto nostro linguaggio, ma perché tu apprenda in questo modo d'avvenimenti un preservativo dalle passioni, i cui viziosi trasporti sono il fomite più funesto delle umane calamità, rifletterai

¹⁴ In S. RUMOR, *Il blasone vicentino...cit.*, p.18 si scrive che ebbe sepolcro presso la Chiesa di Santa Corona in Vicenza; tuttavia, oggi il sepolcro non è più presente poiché probabilmente rimosso nel 1849 durante il lavoro di ristrutturazione della cattedrale. Uno studio con la descrizione delle tombe pavimentali rimosse è stato condotto in F. CRIVELLARO, G. SCHIAVO, L. URBANI, *Arche, sepolcri e lastre tombali della chiesa di Santa Corona in Vicenza*, Vicenza, Cooperativa Tipografica degli Operai, 2016.

¹⁵ Claudio da San Mattia, *Op.cit.*, Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. 2906, c. 380, Silvio viene così descritto: «giovane di singolar aspettativa morì, il quale avea dato principio alla Traduzione della Sifilide del Fracastoro, che poi il padre compiuta la pose alle stampe».

¹⁶ La famiglia Bonomo è un'antica famiglia che acquisì la nobiltà e la cittadinanza vicentina nel 1624 secondo quanto riportato in S. RUMOR, *Il blasone vicentino*, p. 3.

¹⁷ G. MAZZUCHELLI, *Op.cit.*, pag. 855.

¹⁸ S. DEGLI ANTONI, *La sifilide poema di Girolamo Fracastoro tradotto da Sebastiano Degli Antoni Accademico Olimpico*, Bologna, a San Tommaso d'Aquino, 1738.

quanto sia pericoloso l'innalzarsi sopra la propria fortuna, e quanto volubile la sua ruota nel caso di Polifonte.¹⁹

È quindi evidente come Sebastiano Degli Antoni condivida con il figlio la passione letteraria, occupazione che lo interessava ben più che la professione medica, ma alla quale dedicava solamente i ritagli di tempo dal proprio lavoro. I momenti di svago dalla frenesia della sua vita professionale Degli Antoni li riservava alla scrittura di opere letterarie in volgare: sonetti, tragedie e traduzioni dal latino. Questa attività scrittoria lo porta a far parte dell'Accademia Olimpica Vicentina²⁰, come si può dedurre dal titolo apposto al suo nome in alcune delle sue pubblicazioni²¹, ma non vi assumerà alcun ruolo di rilievo, come quello di Consigliere o Bidello, nella gestione della stessa, dal momento che il suo nome non è riportato all'interno dell'Archivio dell'Accademia conservato alla Biblioteca Bertoliana di Vicenza²². È di difficile ricostruzione sia il suo ingresso nell'istituzione, anche se dalla data delle pubblicazioni in cui è ricordata la sua appartenenza all'Accademia si può certamente affermare che ne abbia fatto parte dal 1738²³, sia la sua partecipazione agli eventi e alle adunanze. Indubbiamente la sua presenza in Accademia ha contribuito alla formazione di una rete di intellettuali e letterati di cui è possibile ricostruire una minima parte grazie alle lettere inviate da Sebastiano Degli Antoni ad Antonio Muratori²⁴,

¹⁹ S. DEGLI ANTONI, *La Merope*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. IT. IX, 359 (=6293), c. 2v.

²⁰ Per ulteriori informazioni sulla storia dell'Accademia Olimpica, la sua fondazione e la sua organizzazione cfr. M. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, IV, 1929, pp. 109-120.

²¹ Le pubblicazioni che fanno riferimento all'appartenenza all'Accademia Olimpica di Vicenza tramite il sottotitolo sono: S. DEGLI ANTONI, *La sifilide poema di Girolamo Fracastoro tradotto da Sebastiano Degli Antoni Accademico Olimpico*, Bologna, a San Tommaso d'Aquino, 1738 che nel frontespizio ha «Accademico Olimpico»; *Rime per le felicissime nozze del signor conte Lodovico Trissino cavaliere gerosolimitano con la sig. co. Sabina Conti raccolte, e consecrate all'illustrissime signore co. co. Francesca Maria Pompei Trissino e Giulia Barbarano Conti dal dottor Niccola Faresini*, Padova, s.e., 1738, p. 40 con «accademico olimpico gentiluomo vicentino»; *Epicedi a Pippo*, Vicenza, stamperia Pierantonio Berno Libraio, 1745, p. 65, e nella ristampa dello stesso *Lagrime di vari illustri poeti viventi in morte di pippo cane vicentino vi si premette il piagnisteo ossia discorso funebre di un academico sanese*, Milano, s.e., 1749, p. 65 con dicitura abbreviata «Vicentino A. O.».

²² Cfr. per la descrizione dell'archivio A. RANZOLIN, *L'archivio storico dell'Accademia Olimpica: conservato presso la Biblioteca Civica Bertoliana (sec. XVI-XIX)*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1989.

²³ Si può condurre una ulteriore specificazione se si considera che in S. DEGLI ANTONI, *La Sifilide*, cit., p. VIII, si ha la data del primo *imprimatur* per la pubblicazione risalente al «*die 2 Martii 1738*», pertanto si può supporre che Sebastiano Degli Antoni facesse parte dell'Accademia Olimpica già da inizio marzo del 1738; non vi sono però specificazioni di data in *Rime per le felicissime nozze del signor conte Lodovico Trissino*, cit. quindi non si può effettuare un confronto più accurato tra le datazioni delle due stampe.

²⁴ L. A. MURATORI, *Carteggi con D'Abramo... Evangelista*, cit., pp. 107-110. Le missive inviate ad Antonio Muratori riguardano in primo luogo la pubblicazione della tragedia della *Congiura di Bruto*,

Francesco Algarotti²⁵ e un destinatario anonimo²⁶, oltre che a quelle a lui spedite di cui è possibile la lettura grazie al fatto che sono pubblicate come avantesto ad alcuni suoi testi²⁷. Gli argomenti di tali missive sono per lo più di carattere letterario e di riflessione sul mondo intellettuale dell'epoca e la loro importanza diventa essenziale per poter ricostruire, almeno in minima parte, il processo di pubblicazione e la circolazione delle opere di Sebastiano Degli Antoni.

1.2. Le opere stampate

1.2.1. I sonetti nelle raccolte poetiche

La maggior parte dei testi pubblicati da Sebastiano Degli Antoni sono dei versi di occasione presenti in varie raccolte poetiche. Le prime raccolte sono di carattere civile ed encomiastico a conferma della sua devozione alla città di Vicenza: il primo sonetto viene infatti dedicato alla celebrazione dell'erezione della Chiesa di San Gaetano Thiene che, iniziata nel 1720, si concluse nel 1730; Degli Antoni sagacemente fa inoltre riferimento a una rivalità cittadina che era nata durante la costruzione della Chiesa di S. Gaetano e la ristrutturazione di quella di S. Stefano, anch'essa consacrata al santo vicentino: «Mentre di sante gare il zelo ardea/ con doppio culto a Gaetano intento»²⁸. Nel 1730, poi, pubblica altri due sonetti di encomio per il podestà Antonio Diedo²⁹ dopo il termine della sua carica, di cui il secondo è dedicato a Adriana Michiel, moglie del nobile politico veneziano, come a dimostrare che la sua gloria fosse partecipata con la sua sposa: «ma deh, o coppia gentil, già ch'ai rissolto/ seguir tua gloria».³⁰ Un'altra coppia di sonetti pubblicata in una raccolta del 1731 celebra la partenza da Vicenza (per identificare la città viene

della *Merope* e del poema *La Siflide* (lettere 1-3), in secondo luogo la raccomandazione del conte Vincenzo Capra, vicentino, per l'entrata presso il Collegio di Modena (lettere 4 e 5).

²⁵ Rovigo, Biblioteca dell'Accademia dei Concordi, ms. Concordiano 375/47.1 e ms. Concordiano 375/47.2. Databili probabilmente intorno il 1743, quando Algarotti stava commissionando al Tiepolo alcuni dipinti discussi nelle lettere; l'argomento delle missive è il mancato incontro tra i due intellettuali e lo scambio di testi, come la traduzione dell'*Eneide* fatta da Annibal Caro e la disputa letteraria tra Voltaire e Maffei sulla *Merope* del francese.

²⁶ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. IT. X, 62 (=6708). Destinatario anonimo e senza indicazioni di data e luogo, l'argomento è la consegna di alcune cantiche che Sebastiano Degli Antoni elogia al pari di quelle dantesche.

²⁷ Si fa particolare riferimento alla lettera di Pier Jacopo Martello del 20 aprile 1722 pubblicata in S. DEGLI ANTONI, *La Congiura di Bruto figliuolo di Cesare*, Vicenza, s.e., 1733, pp. V-VII.

²⁸ *Rime di vari illustri poeti ordinata all'erezione del nuovo tempio dedicato in Vicenza a S. Gaetano Tiene istitutore de' chierici regolari e a lui medesimo consacrate*, Venezia, Stefano Orlandini, 1730, p. 3.

²⁹ Cfr. P. PRETO, *Diedo Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, 1991, vol. 39, pp. 764-766; fu podestà a Vicenza dal 1729 al 1731.

³⁰ *Omaggio delle muse all'illustrissimo, & eccellentissimo sig. Antonio Diedo podestà di Vicenza, in occasione d'haver terminato il suo gloriosissimo reggimento anno 1730*, Vicenza, s.e., 1730, p. 8.

utilizzato il fiume Retrone nell'antica denominazione: «Reron»³¹) di Alessandro Zeno³², capitano e vice podestà, e di sua moglie che ritornano a Venezia («immortal reina»³³); gli argomenti dei due sonetti sono nel primo un augurio per l'imminente partenza «Vada Alessandro ai troni augusti»³⁴, dove questi ultimi indicano probabilmente il ruolo di ambasciatore presso Parigi per il quale si era candidato; e nel secondo, dedicato alla moglie, una lode della donna che con le proprie virtù potrà sempre migliorare il marito «Ei tosto da te apprenda i modi rari/ d'attrar i cuori»³⁵. L'espedito della coppia di sonetti l'uno dedicato all'uomo e l'altro alla donna si trova anche nella raccolta destinata alla partenza da Vicenza di Girolamo Cornaro e sua moglie Marina, del 1734: nel primo sonetto viene infatti dipinto il ruolo di podestà della città ricoperto da Girolamo per un anno «degn' imago del Prenc' e del Senato [...] di virtù amico e contro il vizio armato/ nel breve regger tuo festi beato/ tutto il Berico ciel»³⁶ e si può immaginare che rivestì onestamente la sua carica poiché viene sottolineato come la città di Vicenza sia «in sì felice stato»³⁷; nel secondo sonetto invece il ritratto di Marina si dispiega dalla sua generosità fino alla sua bellezza, ma la caratteristica che più viene messa in luce è la sua onestà attraverso la metafora «anco tinto di mel scopre il veleno,/ distingue il vero ben dall'apparente»³⁸.

Sebastiano Degli Antoni partecipa poi con dei sonetti a delle raccolte di celebrazione per le nozze di alcuni insigni personalità vicentine: Ludovico Trissino e Girolamo Scipione di Velo. Nell'occasione del matrimonio tra il conte Trissino e la contessa Conti del 1738, Degli Antoni decide di dedicare le quartine del suo sonetto alla prima famiglia e le terzine alla seconda, riserva poi simmetricamente la seconda quartina alla descrizione di Ludovico nel suo ruolo di cavaliere gerosolimitano «per la croce a Dio sacrato/ il fratel fea sul mar barbare prede»³⁹ e la seconda terzina al ritratto della sposa «Sabina è il frutto di dolcezza e pace»⁴⁰, creando quindi un profilo

³¹ *Componimenti poetici nella partenza dal regimento di Vicenza di ss.ee. il signor Alessandro Zeno capitano e vice podestà, e la signora Chiara Marcello sua consorte*, Venezia, Pasinello, 1731, p.17.

³² Cfr. V. MANDELLI, *Alessandro Zen*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, 2020, vol. 100, pp. 639-641.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ivi*, p. 18.

³⁶ *Veri applausi poetici nella partenza dal reggimento di Vicenza di S.S. E.E. il signor Gerolamo Cornaro e la signora Marina Giustiniani Lolin Cornaro. Coll'orazione del signor co. Giovanni Montenari*, Vicenza, s.e., 1734, p. 41.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ivi*, p. 42.

³⁹ *Rime per le felicissime nozze del signor conte Lodovico Trissino cavaliere gerosolimitano con la sig. co. Sabina Conti raccolte, e consecrate all'illustrissime signore co.co. Francesca Maria Pompei Trissino e Giulia Barbarano Conti dal dottor Niccola Faresini*, Padova, s.e., 1738, p. 40.

⁴⁰ *Ibid.*

equilibrato e preciso della novella famiglia. Per la celebrazione del matrimonio tra Girolamo Scipion di Velo e la contessa Isabella Porto del 1747, Degli Antoni utilizza un altro stratagemma: un quadro nautico dove i nomi delle due famiglie rappresentano l'uno il «natio suo porto»⁴¹ dove la «novella nave»⁴², ovvero Isabella, salpa verso il matrimonio, l'altro «il velo d'oro»⁴³, tesoro acquisito dopo che la nave della sposa è giunta al lido delle nozze. Il sonetto è quindi la descrizione del tradizionale accompagnamento della giovane sposa dalla cassa paterna a quella dello sposo, metaforicamente posta in chiave marittima.

Peculiare è il soggetto della raccolta del 1745, poiché è l'encomio funebre a un cane vicentino chiamato Pippo; tale raccolta fu quella con un pubblico e una circolazione più ampia dal momento che se ne fece una ristampa nel 1749 a Milano⁴⁴, si può infatti riferire tale fortuna del testo alla diffusione del motivo del canto in morte dell'animale domestico nella poesia comico-galante del Sei e Settecento. Sebastiano Degli Antoni vi partecipa con un sonetto dove ritrae l'affetto che la padrona mostrava al cane attraverso il dolore che la coglie alla notizia della morte del suo animale: «la padrona sen sta mesta e dolente/ veggendo il fil d'una tal vita infranto»⁴⁵; una sofferenza immediatamente mitigata dal pensiero dell'eternità del suo ricordo concessa grazie alla poesia «che de' tuoi cigni il canto/ darà nuova al tuo Pippo e vita e morte»⁴⁶.

1.2.2. La *Sifilide* e alcune controversie di primato

L'opera di Sebastiano Degli Antoni che ebbe maggior favore del pubblico insieme alla *Congiura di Bruto* è stata la traduzione della *Syphilis sive de Morbo gallico* del Fracastoro pubblicata nel 1738. La scelta di tradurre il poema latino di carattere medico è condizionata dal fatto che una prima traduzione di alcuni passi era stata iniziata dal figlio Silvio, quindi Sebastiano decide di concluderla; tuttavia, si risolve a pubblicarla solamente dopo rassicurazioni e insistenze ricevute durante una lettura presso S. E. Sig. Girolamo Giustiniani a Venezia:

Molti sinceri ed insigni letterati, e tra gli altri quelli, che intervenivano in Venezia alla non men nobile, che dotta adunanza nel Museo di S. E. Sig. Girolamo Giustiniani Cavaliere peritissimo in ogni scienza adorno d'ogni virtù, m'hanno animato a darla alla

⁴¹ *Raccolta di componimenti per le nozze del nob. signor conte Girolamo Scipion di Velo e la nob. sig. contessa Isabella Porto*, Venezia, stamperia Mora, 1747, p. 64.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Lagrime di vari illustri poeti viventi in morte di Pippo cane vicentino vi si premette il piagnisteo ossia discorso funebre di un academico sanese*, Milano, s.e., 1749.

⁴⁵ *Epicedi a Pippo*, Vicenza, stamperia Pierantonio Berno Libraio, 1745, p. 65.

⁴⁶ *Ibid.*

luce: ed a ciò fare mi confortò, oltre il Sig. Francesco Algarotti, che me ne diede stimolo nelle sue stimatissime poesie, il famoso poeta cesareo Sig. Apostolo Zeno ed il dottissimo Sig. Antonio Volpi.⁴⁷

Gli incoraggiamenti ricevuti a Venezia non sono però tali da indurre Degli Antoni alla pubblicazione, tanto che nel 1733 comunica la sua riluttanza a L.A. Muratori chiedendogli la cortesia di offrirgli un parere sul proprio operato:

Ne ho compiuta la traduzione, la quale essendo attaccata assai alle parole, dalla persuasione di molti vengo stimolato a darla alle stampe, ma la naturale mia renitenza m'è stata sinor di remora. Quando però avesse questa la sorte di passar sotto i rilessì di V.S. illustrissima, supererei ogni riguardo.⁴⁸

Nei cinque anni che trascorrono da questa lettera alla stampa, Sebastiano Degli Antoni lavora continuamente sul testo e lo fa leggere e circolare negli ambienti letterari veneti⁴⁹. L'azione corretoria continua almeno per tutta l'operazione di stampa, come si può intuire da un'ulteriore lettera inviata a Muratori l'8 dicembre 1738:

Il Sig. Giambattista Della Valle s'è compiaciuto di rassegnarle la mia versione della Sifilide et ha anticipato così i miei desideri di sottoporla al di lei cortese compatimento e autorevole protezione. Mi spiace solo che questa oltre le imperfezioni mie è mancante nell'originale latino di due versi, e però, essendo stato suplito con la correzione dello stampatore con un nuovo foglio, glie lo trasmetto con la correzione di alcuni errori della stampa assieme con un divoto ringraziamento delle benigne espressioni di V.S. illustrissima verso questa mia traduzione.⁵⁰

Conclusa la pubblicazione, le preoccupazioni circa *La Sifilide* sembrano terminate, se non che, nonostante nella *Prefazione* Degli Antoni avesse rivendicato il primato nella traduzione del poema («accogliere dunque non ti sia grave questo primo ritratto italiano, che t'offro, della Sifilide»)⁵¹, il primato gli viene conteso da alcuni scrittori del pari impegnati nei volgarizzamenti del poema del Fracastoro. Quando alla concorrenza si aggiunsero le critiche anche su specifiche

⁴⁷ S. DEGLI ANTONI, *La sifilide poema di Girolamo Fracastoro tradotto da Sebastiano Degli Antoni Accademico Olimpico*, Bologna, a San Tommaso d'Aquino, 1738, p. V.

⁴⁸ L. A. MURATORI, *Op. cit.*, p. 108.

⁴⁹ Cfr. la lettera di Giuseppe Salio del 22 febbraio 1736 pubblicata in S. DEGLI ANTONI, *Risposta ad una lettera critica d'autore anonimo sopra il di lui volgarizzamento della Sifilide di Girolamo Fracastoro*, Vicenza, s.e., 1740, pp. 19-20.

⁵⁰ L. A. MURATORI, *Op. cit.*, p.109.

⁵¹ S. DEGLI ANTONI, *La sifilide poema di Girolamo Fracastoro tradotto da Sebastiano Degli Antoni Accademico Olimpico*, cit., p. VIII.

scelte traduttorie relative ad alcuni passi del poema, si decise a pubblicare una *Risposta*⁵² a una fantomatica lettera che conteneva la totalità di queste opinioni. Nel settembre 1740 dà notizia di questa scelta a Muratori:

Riceva unite a queste due lettere che contengono alcuni accidenti circa la mia traduzione ch'io dovei far stampare in Bologna, non per vaghezza di pubblicarla, ma per puntiglio, come dalle stesse lettere comprenderà.⁵³

Sebastiano Degli Antoni in questa *Risposta*, dopo aver ammesso la sua ignoranza circa la presenza di altre traduzioni al momento della stampa, espone innanzitutto come la sua versione dovrebbe essere ritenuta la prima, poiché è la prima ad essere circolata, tramite le letture presso le abitazioni dei nobili veneti, pur essendo effettivamente stata stampata successivamente alle altre⁵⁴ ed in particolare a quella del Sig. Benini del 1737⁵⁵. Tratta poi con precisione tutti i passi che erano stati giudicati frutto di un fraintendimento del testo latino, giustificandosi sostenendo che i diversi traduttori non avevano compreso il significato che voleva intendere il Fracastoro nel contesto del poema e che quindi loro stessi avrebbero fatto degli errori di interpretazione poiché non abbastanza informati anche sulle conoscenze possedute dall'autore. Al termine di questa lettera in risposta alle critiche ricevute, Sebastiano Degli Antoni pubblica, come materiale per sostenere la propria argomentazione, tre lettere⁵⁶ inviategli negli anni rispettivamente da G. A. Verdani, G. A. Giustiniani e G. Salio che si riferiscono alla versione di Degli Antoni della *Sifilide*, alla sua lettura e al suo contenuto.

1.3. Notizie delle opere inedite

Oltre alle opere che ha pubblicato, si ha conoscenza anche di testi mai stampati da Sebastiano Degli Antoni grazie a quanto riportato generalmente da Claudio da San Mattia: «compare altresì una Merope, ma rimase manoscritta, con altre composizioni di questo genere, e con molte opere filosofiche e mediche»⁵⁷ e più nello specifico da Mazzuchelli negli *Scrittori d'Italia*. Quest'ultimo in particolare riporta i titoli dei manoscritti, di cui però oltre alla tragedia di Merope non è stato possibile trovare copia; delle opere mediche menzionate da Claudio da San

⁵² S. DEGLI ANTONI, *Risposta ad una lettera critica d'autore anonimo sopra il di lui volgarizzamento della Sifilide di Girolamo Fracastoro*, Vicenza, s.e., 1740.

⁵³ L. A. MURATORI, *Op. cit.*, p.109.

⁵⁴ Si fa riferimento a una versione uscita nel 1731 a Napoli di Pietro Belli e a quella di Benini del 1737.

⁵⁵ V. BENINI, *Della Sifilide ovvero del morbo gallico libri tre volgarizzati da Vincenzo Benini Colognese*, Padova, stamperia cominiana, 1737.

⁵⁶ S. DEGLI ANTONI, *Op. cit.*, pp. 17-20.

⁵⁷ CLAUDIO DA SAN MATTIA, *op.cit.*, Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. 2906, c. 380.

Mattia dovevano far parte il *De ipsa Natura liber* e le *Osservazioni mediche diverse*, mentre tra quelle filosofiche la traduzione del poema latino di Marcello Poligenio Stellato *Zodiacus Vitae, hoc est de hominis vita, studio, ac moribus optime instituendis libri duodecim*⁵⁸.

Si hanno più notizie sulla *Merope*, di cui sono stati identificati tre esemplari: due presso la Biblioteca Bertoliana di Vicenza⁵⁹ e uno presso la Biblioteca Marciana a Venezia⁶⁰. La tragedia viene scritta da Sebastiano Degli Antoni prima della *Congiura di Bruto*, ma il progetto non prese mai la via della stampa e rimase inedito; tuttavia, vi fu una qualche circolazione manoscritta, come si può intuire da alcuni passi di lettere inviate a Muratori:

Altra tragedia ho tessuta prima di questa [La Congiura] e la confidai sul principio a qualche mio amico, ma ora giace dentro la polvere. È intitolata la *Merope*, lavorata sullo stesso argomento famoso per la felice penna del signor marchese Maffei, trattato già dal Torelli e col nome di *Cresfonte* dal nostro concittadino Liviera. Io volli anch'io, come i pittori far sogliono, formarne di mio disegno un'immagine.⁶¹

Da questo primo accenno del 1733 si capisce come la circolazione fosse ristretta e che la scelta dell'argomento fosse consapevolmente fatta a seguito della fama della *Merope* maffeiana del 1713 e delle versioni di Torelli e Liviera del secolo precedente. Il periodo di scrittura risulta tuttavia più chiaro se si confronta quanto scrive qualche anno dopo nel 1738, dichiarando che iniziò a comporre la tragedia proprio negli anni in cui venne pubblicata la celebre versione di Maffei:

Io ho una tragedia sopra la *Merope* e questa nacque nel tempo che diede la sua in luce il signor marchese Maffei e, toltone qualche amico, da altri non è stata veduta; e però vedendo la parzialità con cui V.S. illustrissima si degna distinguermi, ne farò fare una copia e on la prima occasione la sottometterò ai di lei dotti e cortesi riflessi.⁶²

Nelle copie pervenute non si è notata alcuna indicazione temporale che potesse supportare delle ipotesi di datazione più accurate, ma dalla lettera prefatoria al figlio Silvio posta come avantesto alla tragedia si può desumere l'occasione di scrittura:

⁵⁸ L'elenco di questi titoli si trova in G. MAZZUCHELLI, *Op.cit.*, pag. 856.

⁵⁹ *Merope*, Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. 1909 e *Merope*, Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. 2248.

⁶⁰ S. DEGLI ANTONI, *La Merope*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. IT. IX, 359 (=6293).

⁶¹ L. A. MURATORI, *Op. cit.*, p.108.

⁶² Ivi, p. 109.

Acciocché passiono men noiose l'ore della mia lunga convalescenza mi sono occupato nella tessitura d'una tragedia, studio puro porzionato ad un animo combattuto dalle afflizioni, e fatto tragico, per dir così, dal dolore.⁶³

Un periodo di malattia diviene la circostanza che ha permesso a Sebastiano Degli Antoni di dedicarsi alla scrittura per dimenticare il dolore e di rincuorarsi nella sua condizione; forse proprio il carattere di svago e distrazione dell'occasione in cui lo ha scritto lo convince a dichiararne la semplicità e l'insufficienza:

Che sia però di tal tempra questa mia bozza non t'aspettare con ciò ch'io voglia inferire, perché fu questo un semplice, e rozzo sfogamento di fantasia, e non sono meno degli altri conoscitore de' suoi difetti, ma voglio accennare a chi leggerà questi fogli, che non ne condanni gl'errori, senza averli più di una fiata considerati.⁶⁴

La convinzione che la tragedia fosse da rifinire in stile e struttura permene negli anni, tanto che appunto non arriverà mai alle stampe e verrà lasciata da parte preferendole altri lavori letterari; nonostante ciò, Degli Antoni continua a farla circolare fra i suoi amici più stretti, donandone una copia a Muratori dopo sette anni da quando gliela aveva promessa:

Composto la Merope, altra tragedia. Ma la mia poca cura delle cose mia la aveva sottratta alla memoria del luogo ove era riposta. Un mio amico, che ne aveva fatta formare malamente una copia, ma tutta scorretta, mi dà il modo di trasmetterla al compatimento di V.S. illustrissima, non potendo, per l'angustia del tempo in cui parte il Sig. Girolamo Vandelli per Modena, latore della presente, farla perfettamente trascrivere. Scusi dunque, oltre ai difetti intrinseci della tragedia, quelli ancor del carattere mal corretto.⁶⁵

Ed è probabilmente grazie a questa continua circolazione di copie manoscritte che oggi è possibile leggerla e consultarla nei tre esemplari menzionati.

⁶³ S. DEGLI ANTONI, *La Merope*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. IT. IX, 359 (=6293), c. 2r.

⁶⁴ Ivi, c. 4r.

⁶⁵ L. A. MURATORI, *Op. cit.*, p.109.

2. *La Congiura di Bruto figliuolo di Cesare*: pubblicazione e argomento di una tragedia

2.1. Circolazione manoscritta e pubblicazione

La Congiura di Bruto figliuolo di Cesare è l'unica tragedia pubblicata da Sebastiano Degli Antoni e, insieme alla traduzione della *Siflide*, l'unica opera letteraria per la quale viene ricordato. Non vi sono informazioni circa il periodo di composizione, ma di certo si può ritenere conclusa poco prima del 20 aprile 1722, data della lettera di Pier Jacopo Martello all'autore che riferisce di aver ricevuto e letto la sua tragedia⁶⁶. Le modalità di consegna del manoscritto sono particolari, poiché giunge nelle mani di Martello per mezzo di un padre teatino non identificato e tale singolarità viene ricordata dal bolognese nel *Seguito del Teatro Italiano*: «tengo tutt'ora sul tavolino la *Congiura di Bruto* tragedia del vostro compatriota Sebastiano Degli Antoni così di soppiatto composta, come a me di soppiatto inviata»⁶⁷. Tuttavia, nonostante questo, Martello riferisce nella sua lettera di come sia stupito dalla scelta dell'argomento della congiura contro Cesare e che ha fatto leggere la tragedia durante una conversazione serale con alcuni amici. *La Congiura di Bruto* inizia quindi così a circolare in forma manoscritta presso gli amici di Degli Antoni e gli intellettuali a lui vicini. Anche se non è possibile ricostruire le occasioni di lettura di questa tragedia, è facile presumere che la diffusione fosse ampia grazie alla dichiarazione presente nel paratesto *A chi legge*: «nelle molte copie che si sono sparse dagli errori de' trascrittori può essere pregiudicato questo componimento»⁶⁸, una molteplicità di copie che induce Sebastiano Degli Antoni, benché «lontanissimo dal pensiero di pubblicarla»⁶⁹, a stampare la sua tragedia. La decisione di pubblicare l'opera deriva anche dall'invito di molti letterati, primo fra tutti Martello⁷⁰, di mandarla alle stampe, nonostante la ritrosia – topica per gli autori drammatici del Settecento⁷¹ – di Degli Antoni confessata a Muratori dopo avergli donato una copia della tragedia stampata:

⁶⁶ S. DEGLI ANTONI, *La Congiura di Bruto figliuolo di Cesare*, Vicenza, s.e., 1733, pp. V-VII.

⁶⁷ P.J. MARTELLO, *Seguito del Teatro Italiano, parte prima*, Bologna, stamperia di Lelio dalla Volpe, 1723, p. 12.

⁶⁸ S: DEGLI ANTONI, *Op. cit.*, p. III.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Scrive infatti «E la prego per la gloria dell'Italia nostra dalla mia confidenza alla pubblicazione delle stampe» in Ivi, p. VII.

⁷¹ Per la *noluntas auctoris* cfr. A. SCANNAPIECO, *Carlo Gozzi: la scena del libro*, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 9-28.

Ma se non si fosse frapposto l'accidente di certo impegno, il mio Bruto non avrebbe forse ancor veduta la luce, essendo io assai più portato a considerare con estimazione le opere altrui che appagarmi delle mie.⁷²

Il 9 giugno 1733 *La Congiura* riceve quindi l'*imprimatur* da Giovanni Francesco Pivati, sovrintendente alle stampe per i Riformatori dello Studio di Padova, come riporta l'esemplare autorizzato per la stampa conservato presso la Biblioteca Bertoliana di Vicenza⁷³. Questa copia contiene alcune varianti rispetto al testo finale, di cui l'unica sostanziale è la sostituzione del personaggio di un servo, Dreno, che compariva solamente nella seconda scena del secondo atto, con Irene, altra serva. Il testo stampato a Vicenza riceve immediatamente grande considerazione, se si tiene presente che già nel luglio del 1733 Francesco Algarotti menziona il fatto di averne ricevuto qualche copia in una lettera al fratello Bonomo⁷⁴; che Degli Antoni ringrazia Muratori per averla elogiata nel «riveritissimo foglio di V.S. illustrissima, in cui scorgo con espressioni troppo generose esaltata quella abilità che bensì mi desidero, ma che a tanto però non può estendersi.»⁷⁵; e infine che il marchese Maffei sei anni dopo la giudichi una «nobile tragedia»⁷⁶.

2.2. Notizie di allestimenti

Per quanto concerne le notizie sulla messa in scena di questa tragedia, Claudio di San Mattia riferisce che «Questa tragedia si recitò con molto plauso»⁷⁷ e si può facilmente stimare che una delle rappresentazioni che ebbero successo sia quella riportata dallo stampatore nella lettera prefatoria, dove una compagnia di attori giunta a Vicenza decise di portarla in scena in un teatro non individuato:

Essendo pervenuti in Vicenza alcuni abili ed intelligenti rappresentanti, alle loro inchieste ha permesso produrla in pubblico su questo teatro, ove è stata onorata da' nobilissimi e numerosi uditori, e gradita dagli intendenti dell'arte tragica.⁷⁸

⁷² L. A. MURATORI, *Op. cit.*, p.108.

⁷³ S. DEGLI ANTONI, *La Congiura di Bruto figliuolo di Cesare*, Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. 2184.

⁷⁴ «Con esso ho pure ricevuto le copie della tragedia del sig. Antoni» in F. Algarotti a Bonomo, 14.VIII.1733 (Treviso, Biblioteca comunale, ms. 1256A, 4.12; ringrazio la prof.ssa Gallo per la trascrizione che mi ha fornito).

⁷⁵ L. A. MURATORI, *Op. cit.*, p.108.

⁷⁶ S. MAFFEI, *Osservazioni letterarie che possono servir di continuazione al giornale de' letterari d'Italia sotto la protezione dell'augustissimo Imperatore Carlo VI, tomo V*, Verona, stamperia del seminario per Jacopo Vallarsi, 1739, p. 239.

⁷⁷ CLAUDIO DA SAN MATTIA, *op.cit.*, Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. 2906, c. 380.

⁷⁸ S. DEGLI ANTONI, *Op. cit.*, p. III.

Tale messa in scena ha luogo prima della stampa, forse proprio nel 1733⁷⁹, ed è forse anche a motivo di questa che ci fu una circolazione maggiore di copie fette di errori; tuttavia, si immagina una qualche rappresentazione successiva anche alla pubblicazione del testo, dal momento che un esemplare a stampa conservato alla Biblioteca Marciana di Venezia⁸⁰ contiene delle indicazioni scritte a mano da un probabile direttore di scena. Questi appunti consistono in quattro annotazioni in punti differenti del testo: due corrispondono all'indicazione della presenza di un intermezzo musicale sinfonico, pratica frequente nel Settecento durante le rappresentazioni teatrali, tramite la nota «suonino»⁸¹, mentre le altre due sono delle note di regia che descrivono quanto dovesse accadere sulla scena «mandan fuori un careghino»⁸² e «tinger la spada»⁸³. Queste ultime sono di grande interesse, dal momento che offrono la possibilità di immaginare l'uso di alcuni oggetti di scena, sono note infatti per l'uso interno dell'allestimento indicando il momento in cui il designato oggetto va portato o tolto dal palco oppure preparato per la scena successiva. La prima nota individua l'azione di rimuovere dalla scena il *careghino*, che può essere assimilato a un qualche tipo di supporto di scrittura, come una piccola scrivania o uno scrittoio; infatti nella scena in cui viene utilizzato, Servilia scrive un biglietto e tale azione viene evidenziata nel testo tramite la didascalia «scrive»⁸⁴ a indicare un'intenzione rappresentativa presente anche nell'autore; il momento dedicato alla scrittura del messaggio doveva quindi avere spazio all'interno dell'allestimento, tanto da predisporre una piccola scrivania giusto per la scena presentata. La seconda nota invece è un avviso per coloro che operano dietro le quinte a preparare gli oggetti di scena che saranno impiegati nella scena successiva (V, VII): Bruto e Cassio hanno appena assassinato Cesare e alla fine della scena vengono avvistati dai due servi Irene e Cratilio mentre «ancor di sangue/ stringon l'acuto acciar tinto, e fumante»⁸⁵. L'annotazione di «tinger la spada» si associa a questo verso e indica l'azione di colorare con qualche vernice la spada che Bruto dovrà brandire mentre discorrerà della rinnovata libertà romana, si osserva dunque una cura nella fedeltà al testo dell'allestimento scenico, tanto che la spada non viene semplicemente utilizzata, ma anche «tinta» per mantenere la verisimiglianza necessaria in ogni rappresentazione teatrale.

⁷⁹ Questa ipotesi viene portata avanti da Natal De Sanctis: «Fu rappresentata più tardi in Vicenza, forse nel 1733, se si ha a supporre che la pubblicazione risponda al tempo della rappresentazione: nè si può accertare in qual teatro si rappresentasse, essendovi allora in Vicenza più d'un teatro»; N. DE SANCTIS, *G. Cesare e M. Bruto nei poeti tragici*, Palermo, Albero Reber, 1895, p. 10.

⁸⁰ L'esemplare ha segnatura DRAMM. 1699.008.

⁸¹ S. DEGLI ANTONI, *Op. cit.*, p. 37 e p. 66; ovvero alla fine degli atti II e IV.

⁸² Ivi, p. 52; ovvero alla fine della sesta scena del terzo atto.

⁸³ Ivi, p. 72; ovvero alla fine della quinta scena del quinto atto.

⁸⁴ Ivi, p. 52.

⁸⁵ Ivi, p. 74.

2.3. Le fonti antiche dell'argomento

La congiura e la morte di Giulio Cesare, dittatore romano, sono certamente di diffusa fama, ma seppur il carattere della *Congiura di Bruto figliuolo di Cesare* sia privato, portando in scena i drammi di Bruto e dei suoi famigliari, si può ragionevolmente pensare che Sebastiano Degli Antoni abbia condotto qualche ricerca tra i testi antichi per meglio documentare l'argomento della sua tragedia. Gli autori antichi che trattarono la biografia di Cesare e quindi l'aneddoto della sua morte sono Svetonio nel *De vita Caesarum*, Plutarco nei *Bioi Παράλληλοι: Καῖσαρ* e Appiano nel *De bellis civilibus o Εμφύλια*. Ciascuno di essi racconta della congiura operata da Bruto e Cassio per ordire l'assassinio di Cesare e la morte del dittatore, narrando nell'antefatto dell'evento le possibili ragioni di tale congiura e i vari prodigi e ammonimenti che Cesare ricevette prima delle Idi di marzo. Tuttavia, informazioni come l'aver donato la cittadinanza romana ai Galli, l'aver rifiutato il diadema offertogli da Antonio durante i Lupercali, l'offesa fatta ai due tribuni della plebe Flavio e Marullo e altri eventi considerati motivo di agitazione popolare e malcontento presso il Senato non vengono in alcun modo menzionati nella *Congiura di Bruto*, come non vengono narrati il sogno premonitore della moglie Calpurnia e le divinazioni funeste risultate da alcune offerte sacrificali. Tra i molti avvertimenti che Cesare ricevette circa la sua imminente morte, l'unico che Sebastiano Degli Antoni decide di inserire è quello di quando, all'entrata del Senato, Cesare ricevette un biglietto che lo informava della congiura. Nella trama della tragedia questo biglietto è dettato da Servilia, madre di Bruto e passata amante del dittatore, a Cratilio, servo della famiglia, e consegnato da lui a Cesare; così il servo riporta quanto avvenuto:

A tempo giunsi; a mezzo quasi
egli era del cammin, quando dall'alto
della seggia ver me girò lo sguardo,
mentre per appressarmegli la folla
del popolo, e le guardie i' già premendo,
che respingendo me quasi un tumulto
svegliai. Cesare allor, che per Cratilio
mi ravvisò, fe cenno, e con la voce
a sé chiamommi. In mano gli recai
tosto il tuo foglio. Ei disserollo, e scorti
i caratteri tuoi, con un sorriso
vattene, disse, ed arrestar fe il passo
de' condottieri suoi. Fissò nel foglio

gli occhi, e in sen lo ripose.⁸⁶

Il latore del biglietto è per motivi strutturali un personaggio della tragedia, ma nelle fonti antiche era un tale con cui Cesare non ebbe quasi alcuna interazione, scrive Svetonio:

Gli venne incontro un tale e gli porse un libello che denunciava la congiura; egli lo mise in mezzo agli altri fogli che teneva con la sinistra, come se avesse intenzione di leggerlo di lì a poco.⁸⁷

Plutarco invece sostiene che il tale era un certo Artemidoro, amico di Cesare per la cui fedeltà il dittatore aveva dichiarato libera la città di Cnido dopo la battaglia di Farsalo (48 a. C.), e che Cesare avesse intenzione di leggere il foglio informativo, ma che non riuscì a causa della troppa folla:

Artemidoro, originario di Cnido, insegnante di lettere greche e per questo familiare di alcuni degli amici di Bruto, tanto che venne a sapere la maggior parte di ciò che si tramava, venne con un libello contenente quanto intendeva denunciare. Vedendo però che Cesare riceveva ogni scritto e lo passava ai suoi segretari, gli si avvicinò e disse: «Questo, o Cesare, leggilo tu solo, e presto; si tratta di cose grosse, e che riguardano te.» Cesare lo prese, ma non poté leggerlo per la massa di chi gli si faceva incontro, anche se spesso si accinse a farlo e così, tenendolo in mano e conservando solo quello, entrò in senato.⁸⁸

Poche informazioni fornisce Appiano, lasciando il dubbio sulla possibile avvenuta lettura del biglietto:

Ed anche un foglio concernente la congiura, datogli da un altro, mentre faceva sacrificare prima [della seduta] del Senato e al momento di entrare, fu trovato tra le mani dopo che era morto.⁸⁹

Si può quindi presupporre che la scelta di Degli Antoni di far consegnare il biglietto a Cratilio e specialmente il fatto che il biglietto venga letto, seppur velocemente, da Cesare sia stata fatta per sottolineare l'inevitabilità del fato e la conseguente impossibilità dell'impedimento della congiura. Il biglietto, infatti, viene dettato da Servilia, che tenta in questo modo di salvare il suo ex amante; proprio la passata relazione tra lei e Cesare è infatti alle fondamenta di tutta la tragedia, dal momento che la fine consiste nella scoperta che al tirannicidio di Cesare corrisponde il parricidio da parte di Bruto del suo padre naturale. La coincidenza dei due ruoli nella persona di Cesare, dittatore e padre, non è invenzione originale di Sebastiano Degli Antoni, ma si fonda su

⁸⁶ S. DEGLI ANTONI, *La Congiura di Bruto figliuolo di Cesare*, Vicenza, s.e., 1733, p. 68.

⁸⁷ SVET. Iul. I, 81,4 (trad. di F. Orpianesi).

⁸⁸ PLU. *Vitae Parallelae*, Caes. 65, 1-3 (trad. di D. Magnino).

⁸⁹ APP. BC. II, 116 (trad. di A. Rupnik).

alcune ipotesi già proposte dai testi antichi⁹⁰: indirettamente da Svetonio, che scrive «ma più di altre amò Servilia, madre di Marco Bruto»⁹¹, e più chiaramente da Appiano:

Egli compiacere Bruto usava una così grande benevolenza e stima verso l'uomo in ogni cosa. Infatti era ritenuto essergli anche figlio, in quanto Servilia, la sorella di Catone, era stata amante di Cesare quando Bruto era nato. Perciò, anche quando stava vincendo a Farsalo, si dice che con premura abbia ordinato agli ufficiali di porre in salvo Bruto, come potevano.⁹²

L'episodio di Farsalo viene infatti ricordato da Servilia nel momento in cui rivela la nascosta identità di Cesare a Bruto come esempio di un atto d'amore paterno:

E non te ne avvedesti, o ingrato figlio!

Che t'amava da padre il trucidato

tuo genitor? Non ti rammenti, come

vinto che fosti, e prigionier ne' campi

dell'orrida Farsaglia, l'infelice

sol di te chiese, e in abbracciarti lieto

fu più del suo trionfo?⁹³

Che Cesare fosse il padre di Bruto è avvalorato anche dalla tradizione che gli attribuisce di aver pronunciato come sue ultime parole: «καὶ σὺ τέκνον; (anche tu figlio?)» nel momento in cui Bruto lo pugnalava. Degli Antoni nel racconto della morte di Cesare, riporta questo noto particolare:

Perché da' primi colpi il generoso

Cesare si difese, e benché inerme

e da tanti assalito; a uno il ferro

⁹⁰ Tale ipotesi viene anche riportata da Plutarco nella Vita di Bruto. Cfr. PLU. *Vitae Parallelae*, Brut. 5,2 (trad. di P. Fabrini).

⁹¹ SVET. Iul. I, 50,2 (trad. di F. Orpianesi).

⁹² APP. BC. II, 112 (trad. di A. Rupnik).

⁹³ S. DEGLI ANTONI, *Op. cit.*, p. 76.

svelse, e ferì, ne sen moriva inulto;

ma allor che vide in atto di colpirlo

Bruto avventarsi *ancora tu, o mio Figlio*

Bruto esclamò; e di tutti alle ferite

tacito abbandonossi, e senza dare

pur segno di duol; spirò da grande.⁹⁴

È curioso notare come in questo racconto siano minimi i particolari circa i modi su come sia avvenuta la morte di Cesare, e non vengono menzionati i nomi dei congiurati se non quello di Bruto, come a voler concentrare tutta la responsabilità sull'ancora ignaro figlio. Tuttavia, è possibile riconoscere il sostrato del racconto antico, in particolare la versione di Svetonio, dal momento che è l'unica che riferisce come durante l'attacco Cesare riesca a colpire, mentre tentava di difendersi, uno dei suoi assalitori:

Uno dei due Casca, mentre era voltato, lo ferì sotto alla gola. Cesare afferrò il braccio di Casca e lo trapassò con lo stilo, tentò di balzare in piedi, ma fu bloccato da un altro colpo; non appena capì che lo si attaccava da ogni parte coi pugnali sguainati si coprì il capo con la toga e nello stesso tempo con la sinistra la tirò giù fino ai piedi, per cadere più dignitosamente, coprendo anche la parte inferiore del corpo. Così fu colpito da ventitré pugnalate, emettendo soltanto un gemito senza parole al primo colpo, anche se alcuni hanno riferito che abbia detto in greco a Bruto che gli si scagliava contro: «Anche tu, figlio?». ⁹⁵

La descrizione dell'abbandono totale alla morte è invece comune a tutte le fonti: Cesare si accascia in terra, secondo alcuni alla base della statua di Pompeo, avvolgendosi nella propria toga e lasciandosi dignitosamente morire. Sia Plutarco che Appiano riportano che tale rinuncia al combattimento sia capitata dopo il momento di realizzazione che anche Bruto facesse parte della congiura, appena dopo aver ricevuto una sua pugnalata:

Perciò anche Bruto gli inferse un colpo all'inguine. Dicono alcuni che mentre si difendeva contro gli altri e urlando si spostava qua e là, quando vide che Bruto aveva estratto il

⁹⁴ Ivi, p. 72.

⁹⁵ SVET. Iul. I, 82, 1-2 (trad. di F. Orpianesi).

pugnale si tirò la toga sul capo e si lasciò andare, o per caso, o perché spinto dagli uccisori presso la base su cui stava la statua di Pompeo.⁹⁶

Cassio colpì al volto e Bruto colpì alla coscia e Bucoliano al dorso, cosicché Cesare per un certo tempo si volse verso ciascuno di loro con ira e un alto grido come una fiera, ma dopo il colpo di Bruto, ... o che ormai disperasse, si avvolse la toga per coprirsi e cadde con dignità presso la statua di Pompeo.⁹⁷

L'indeterminatezza della scena descritta da Degli Antoni è probabilmente voluta e ricercata, poiché l'autore ha preferito mettere maggiormente in risalto i discorsi successivi di Bruto e Cassio circa la libertà romana ritrovata piuttosto che l'evento specifico della morte di Cesare.

Da questa breve analisi si potrebbe immaginare che per quanto le fonti antiche siano molteplici, Sebastiano Degli Antoni non ne abbia fatto molto uso nella stesura della *Congiura di Bruto*, eppure se questo accade circa le informazioni riferite a Cesare, non avviene per quanto concerne Bruto. È infatti possibile notare una stretta congruenza nella costruzione del personaggio con Plutarco nei *Bíoi Παράλληλοι: Βροῦτος* specialmente nel rapporto con Porcia, sua moglie e figlia di Catone. Due, infatti, sono gli episodi da considerare: la ferita auto inferta al piede da parte della donna per dimostrare la propria forza di volontà e il momento in cui viene riportata a Bruto la morte della stessa prima di entrare in Senato.

Plutarco racconta di come Bruto avesse dei dubbi circa la congiura e di come quindi Porcia, ignara dei segreti del marito, ma cosciente del suo turbamento, si sia ella stessa messa alla prova ferendosi alla coscia per infondergli indirettamente coraggio:

Porcia, che era affezionata al marito e lo amava teneramente, ed era dotata di nobili sentimenti accompagnati da intelligenza, non tentò di far domande a Bruto riguardo ai suoi segreti prima di aver messo alla prova se stessa. Prese un piccolo coltello con cui i barbieri tagliano le unghie e, dopo aver mandato fuori dalla camera tutte le ancelle, si procurò un taglio profondo nella coscia. [...] Bruto, stupito, alzò le mani al cielo e pregò gli dèi di concedergli che l'impresa avesse successo per mostrarsi un marito degno di Porcia.⁹⁸

⁹⁶ PLU. *Vitae Parallelae*, Caes. 66, 11-12 (trad. di D. Magnino).

⁹⁷ APP. BC. II, 117 (trad. di A. Rupnik).

⁹⁸ PLU. *Vitae Parallelae*, Brut. 13, 4-11 (trad. di P. Fabrini).

Mentre la Porcia antica non chiede alcuna spiegazione circa i turbamenti di Bruto, questi divengono il movente stesso della ferita per la Porcia di Sebastiano Degli Antoni. Il procurarsi una piaga diviene quindi mezzo per dimostrare il proprio valore e la propria capacità di custodire un segreto, una prova di fedeltà per il marito.

Il Genio di Caton nel cuor di Porzia

vive: questa è tua sposa; ella è loquace,

dall'arcano s'escluda; ah sposo! Ah sposo!

Contempla se è loquace, e se è incostante *gli mostra la ferita*

su questa piaga di Caton la figlia,

se il dolor, che il silenzio all'uom più forte

rompe, un solo sospir da Porzia estorse.⁹⁹

La tenacia con cui Porcia si è comportata ha come conseguenza la prima ammissione della realizzazione della congiura contro Cesare da parte di Bruto: «ferve mortal congiura»¹⁰⁰. Il cambiamento delle intenzioni per le quale si ferisce diviene quindi centrale nell'andamento della tragedia e nella costruzione del personaggio di Bruto: governato da molti dubbi circa l'attuazione dell'assassinio, dopo la vista del coraggio della moglie e dopo aver ascoltato le sue parole, riesce a sciogliere le sue incertezze in un rinnovato astio verso la tirannia di Cesare, tanto che la scena si conclude con l'affermazione: «dal mio petto/ sgombrasti ogni pietà verso quell'empio»¹⁰¹. Questo modo di reinterpretare le fonti antiche in direzione di un uso più sentimentale è rintracciabile anche nel secondo episodio menzionato, dove Porzia si sente male a causa della ferita e la notizia giunge agli orecchi di Bruto mentre aspetta l'arrivo in Senato di Cesare.

Nel frattempo arrivò di corsa qualcuno ad annunciare a Bruto che la moglie stava morendo. Infatti Porcia, fuori di sé per l'attesa di ciò che stava per accadere e non sopportando il peso della sua ansia, [...]. Alla fine la sua forza fisica cedette [...]; rapidamente si sparse la voce e si diffuse la diceria che era morta. Ciononostante in breve si riprese e le ancelle che erano con lei la confortarono. Bruto, come era naturale, fu

⁹⁹ S. DEGLI ANTONI, *Op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁰ Ivi, p. 21.

¹⁰¹ Ivi, p. 23.

sconvolto dalla notizia che gli era giunta, pur tuttavia non abbandonò l'interesse comune né, per il dolore, si rivolse verso quella sventura privata.¹⁰²

Se il malessere e lo stato quasi di follia che pervadono Porzia sono rappresentati (IV, II) secondo la fonte, lo sconvolgimento di Bruto, seppur descritto da Plutarco, è nella *Congiura di Bruto* accentuato attraverso l'uso di interrogative giustapposte rivolte alla madre: «Qual di Porzia è il destino? È viva, o morta?»¹⁰³. Il dato che quindi più colpisce nella rielaborazione tragica è che Bruto, inquieto e turbato, decida di accertarsi personalmente della salute e delle condizioni della moglie, abbandonando così il proprio posto davanti al Senato.

Servil. E che? Non eri,

figlio, in Senato?

Bruto. No, Cesare ancora

là non pervenne, e non si sa di certo,

se oggi verrà in Senato; e però accorsi

di Porzia al caso attonito, e confuso.¹⁰⁴

Questo cambio di prospettiva che dà maggior valore alla sfera privata rispetto a quella pubblica è alla base delle scelte di Sebastiano Degli Antoni nella costruzione dei suoi personaggi, tanto da usufruire delle fonti antiche in modo non sempre fedele, ma flessibilmente, come appunto visto nella modifica del carattere stoico di Bruto in un uomo che è partecipe anche della propria vita privata oltre che al proprio *negotium* pubblico.

¹⁰² PLU. *Vitae Parallelae*, Brut. 15, 5-9 (trad. di P. Fabrini).

¹⁰³ S. DEGLI ANTONI, *Op. cit.*, p. 60.

¹⁰⁴ *Ibid.*

Inizio Settecento: la rappresentazione di una congiura

1. Tragedia e storia

Il soggetto della *Congiura di Bruto figliuolo di Cesare* è di carattere storico, piuttosto che il più convenzionale argomento mitico. Una valutazione circa gli argomenti delle tragedie nel Settecento e il loro rapporto con le teorie tragiche viene compiuta da Enrico Mattioda in *Teorie della tragedia del Settecento*¹ e dalla sua analisi si origina questa esposizione. La riflessione sulla relazione che può esserci tra poesia e storia risale ad Aristotele², che afferma come la storia sia la narrazione di avvenimenti accaduti, mentre la poesia quella di avvenimenti che potrebbero accadere. Sembrerebbe quindi che non ci possa essere alcuna relazione, dal momento che una ha come soggetto delle certezze e l'altra solo argomenti incerti e possibili; tuttavia può accadere che una tragedia abbia come argomento dei fatti storici e ciò occorre nel momento in cui il poeta riesce a spiegare i particolari incerti che portano ai fatti certi, come ad esempio possono essere alcune motivazioni di comportamento; per questa ragione L. Castelvetro, nella sua spiegazione del passo aristotelico, stima «maggiore» il poeta che abbia scelto come soggetto della propria tragedia un'azione storica:

Conciosia cosa che ogn'uomo si possa di lieggiere imaginare, pogniamo, che in generale un figliuolo abbia uccisa la madre, la quale avesse ucciso il marito e cacciato lui del regno, godendosi con l'adultero. Ma la difficoltà è nel trovare le vie per quali il figliuolo sia pervenuto a questa uccisione in modo meraviglioso e mai più avvenuto. La qual difficoltà è maggiore che non sarebbe il trovare l'azione in generale.³

È concorde con questo giudizio Gianvincenzo Gravina quando, considerando che la tragedia è rappresentazione e quindi imitazione, suggerisce che nella favola «l'invenzione sia

¹ E. MATTIODA, *Teorie della tragedia del Settecento*, Alessandri, Edizione dell'Orso, 2016.

² ARIST. Po. 1451a, 36-1451b, 32.

³ L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di W. Romani, Bari, Laterza, 1978, vol. I, p. 287.

simile ai successi reali, ed agli affari pubblici che per lo mondo civile trascorrono»⁴. Bisogna quindi preferire dei soggetti veri, tratti dalla storia per poter meglio rappresentare una favola che sia verosimile. Sostiene poi come sia l'estro del poeta a cambiare e modificare il vero storico nel verosimile poetico:

Al quale all'incontro ci possiamo a nostra voglia avvicinare, con la scelta d'argomento o inventato o veramente succeduto: poiché l'istoria, portata dal poeta sul teatro, piglia giustamente il nome di favola: perché la rappresentazione e l'imitazione presente di una cosa passata cangia il vero in favoloso.⁵

Anche L. A. Muratori sottoscrive il medesimo argomento: se l'uditore o il lettore conosce prima l'argomento della tragedia, sarà massimamente più piacevole, poiché potrà concentrarsi su quanto inventato dal poeta piuttosto che chiedersi se quanto narrato sia accaduto o meno:

Non è dunque assolutamente necessario che l'argomento della tragedia e dell'epopeia sia realmente vero, affinché possa chiamarsi bello e ci diletta quel poema. Confessiamo nulladimeno, che più dilettevoli, stimabili e belle saran le epopeie e le tragedie fondate sulla Storia, che le interamente immaginate dalla Fantasia Poetica.⁶

Dopo tali codificazioni teoriche non stupisce quindi che a inizio Settecento vi sia una prevalenza di tragedie di argomento storico e che parallelamente vi sia una fioritura di opere storiografiche dal carattere moralistico e pedagogico⁷: il concetto comune e predominante è quello di *historia magistra vitae*, la storia è considerata come un bacino di modelli di comportamento sia personali che collettivi, nella convinzione che, essendo l'uomo sempre uguale a se stesso, può migliorarsi nell'osservazione di eventi anche molto antichi. Alla base di questa concezione vi è il principio della ciclicità dei periodi storici, che in sede tragica comporta l'assunzione di un valore paradigmatico per l'eroe storico anche nel presente, dal momento che la storia è sempre uguale a se stessa⁸.

⁴ G. GRAVINA, *Opere italiane: Della ragion poetica e della tragedia*, Cosenza, Edizioni Brenner, 1992; *Della tragedia*, p. 7.

⁵ Ivi, p. 10.

⁶ L.A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di A. Ruschioni, Milano, Marzorati Editore, 1971, vol. I, p.130.

⁷ Antonio Conti cita alcuni titoli di opere storiografiche all'interno della *Prefazione al Marco Bruto*: A. CONTI, *Le Quattro tragedie composte dal Signor Abate Antonio Conti patrizio veneto dedicate a S.E. il signor Conte Emanuele di Richcourt*, Firenze, Andrea Bonducci, 1751, p. 188.

Sulla corrispondenza tra tragedia e opera storiografica cfr. B. ALFONZETTI, *Dramma e storia: da Trissino a Pellico*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2013, p. XXII.

⁸ Cfr. E. MATTIODA, *Op. cit.*, p. 244.

Alla ciclicità delle età storiche corrisponde la teoria dell'anaclosi delle forme di governo, che implica la possibilità di interpretare le tragedie di argomento storico su un piano anche politico. Il fine politico della tragedia è ben chiaro ai teorici del Settecento: G. Gravina scrive che la tragedia «imitando i maggiori e i più gravi, ed ampie cose insegnando, e sull'operazione dei principi rappresentando il governo civile»⁹ deve per questi motivi essere preferita alle altre forme drammatiche; mentre P. J. Martello è cosciente del suo cambiamento geografico:

Ma, per dirla, in oggi questo fine della politica è ben cangiato nella maggior parte dell'universo, e per questo conto può essere che i nostri vecchi argomenti potessero piacer tuttavia a Venezia, a Genova e all'Italia; ma dove la monarchia si è fatta domestica con la giustizia, clemenza e maestà del governo, bisogna regolar altrimenti il fine politico della tragedia.¹⁰

In relazione al pubblico varia anche la direzione della tragedia nel suo senso profondo e complesso, il ricorso a un soggetto passato può quindi esprimere – o sottintendere – l'intenzione del poeta di voler indagare una situazione del presente attraverso la struttura storica passata. Tale proposito è tanto più vero se si considera che nel Settecento molte sono le rappresentazioni di congiure e più nello specifico della congiura contro Cesare¹¹. Secondo Beatrice Alfonzetti questo dato è da interpretare prendendo atto che la tragedia si caratterizza come genere «antitirannico»¹² e dunque l'accostamento del soggetto della congiura con la struttura tragica può suscitare nello spettatore un'adesione alla riflessione politica sul governo vigente e sulla necessità di doversi guardare:

dalla corruzione e dalla degenerazione delle proprie istituzioni, perché altrimenti da questo stato di cose si sarebbe sempre ripetuto l'eterno ritorno dell'ascesa di un capo e della sua inutile, o addirittura torbida, soppressione.¹³

Sebastiano Degli Antoni con la scelta dell'argomento della *Congiura di Bruto* si inserisce quindi all'interno di questo clima di valutazione dei regimi politici, benché, essendo Vicenza parte della Repubblica Veneta, è probabile pensare che la riflessione sulla tirannide non sia di tipo rivoluzionario, ma precauzionale verso i detentori del potere governativo. Ed è nella scelta di rappresentare la congiura dalla parte di Bruto che questo sentimento acquista maggior valore,

⁹ G. GRAVINA, *Op. cit.*, pp. 4-5.

¹⁰ P. J. MARTELLO, *Scritti critici e satirici*, a cura di H. S. Noce, Bari, Laterza, 1963, p. 239.

¹¹ B. ALFONZETTI, *Congiure: dal poeta della botte all'eloquente giacobino (1701-1801)*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 21-34.

¹² Ivi, p. 17.

¹³ B. ALFONZETTI, *Il corpo di Cesare: percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento*, Modena, Mucchi, 1989, p. 175.

poiché nella tradizione Bruto e i suoi antenati hanno sempre avuto la reputazione di personaggi animati dal desiderio di libertà, come ricorda in I, III: «esterminal tiranni / sola impresa è de Bruti»¹⁴.

2. Passioni tragiche: amore

2.1. Concezioni teoriche

Se si considera la presenza scenica di ogni personaggio, è facile notare che nella *Congiura di Bruto* di Degli Antoni, il protagonista e Cassio, fautori della congiura, hanno un ruolo importante, ma questo risulta messo in ombra dai personaggi femminili. In particolare, è il personaggio di Servilia che appare di più sul palcoscenico: 21 scene su 38, quindi più della metà, ma anche Porzia e Giunia hanno una presenza scenica importante, tenendo conto che dovrebbero essere dei personaggi secondari¹⁵. A una tale partecipazione femminile corrisponde in maniera naturale l'inserimento all'interno della tragedia del sentimento associato alle donne: l'amore. L'introduzione di passioni affettive nelle trame tragiche diventa nel corso del Settecento italiano occasione di dibattito, che può essere riassunto nel dilemma se seguire la tradizione della tragedia classica francese o osservare la tradizione classica. Si registra infatti nella produzione tragica di inizio secolo la tendenza a conformarsi all'uso francese introdotto da Racine e Corneille, che nelle loro opere basano il conflitto dell'eroe sul dissidio tra amore e dovere¹⁶. Il motivo di questa propensione alle consuetudini francesi è da ricercare storicamente tra le molte guerre che intercorrono tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento tra gli stati italiani e la Francia¹⁷ e culturalmente nella *querelle des nations*, dove per realizzare la proposta riformatrice della cultura

¹⁴ S. DEGLI ANTONI, *La Congiura di Bruto figliuolo di Cesare*, Vicenza, s.e., 1733, p. 12.

¹⁵ Una rappresentazione più approfondita dei dati mostra che in ordine decrescente i personaggi più presenti sulla scena sono Servilia (55%), Bruto (39%) e Giunia (37%), con poi Cassio e Irene equivalenti (20%) e infine Porzia (16%).

¹⁶ Sui tratti distintivi delle tragedie francesi si può confrontare la trattazione di Luigi Riccoboni, che infatti scrive: «Les François se livrent plus volontiers au plaisir de voir l'amour e la jalousie occuper leur théâtre [...] c'est cette passion dominante sur leur théâtre qu'on peut regarder comme le caractère propre de leur tragédie, qui la distingue de la tragédie grecque et de la tragédie italienne.»; L. RICCOBONI, *Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine; avec un catalogue des tragédies et comédies italiennes imprimées depuis l'an 1500, jusqu'a l'an 1660. et une Dissertation sur la tragédie moderne*, Parigi, Cailleau, 1728, p. 315.

¹⁷ Una trattazione più esaustiva che illustra i motivi storici dell'influenza culturale francese in Italia si può trovare in A. PARDUCCI, *La tragedia classica italiana del secolo XVIII: anteriore all'Alfieri*, Rocca S. Casciano, Licinio Cappelli, 1902, pp. 5-10.

italiana viene prima mediata la cultura classica francese tramite traduzioni e rappresentazioni dei ‘dilettanti’ delle tragedie di Corneille.¹⁸

Il successo di queste tragedie a carattere francese viene fortemente osteggiato dall’ala più autorevole dei riformatori del teatro e della poesia italiana, tra questi i più ostili alla nuova moda sono Gianvincenzo Gravina e Scipione Maffei. Il primo lamenta che a causa dell’inserimento della passione amorosa ogni altra emozione è stata esclusa dalle scene:

Felici però assai sono i presenti tragici, che non hanno da rintracciare, né da esprimere altro carattere che quello di amante [...] e questo chimerico amore ancora più d’ogn’altro ha esclusa da i nostri teatri la varietà: poiché, dandosi luogo solo a questo, rimane abbandonata da ogni altra espressione di altro costume e di altra passione, comparando solo in iscena una schiera di paladini.¹⁹

Cercando di comprovare la propria posizione, Gravina cita anche Padre René Rapin S.J.²⁰, gesuita francese che si era espresso sulla tragedia moderna della sua nazione «naturellement galante»²¹, mettendo in luce come l’unione dell’amore alle passioni tragiche avesse diminuito il carattere serio del dramma, e trovando ragione di questo nuovo uso nel cambiamento degli spettatori:

Car en effet les passions qu’on représente deviennent fades et de nul goust, si elles ne sont fondées sur des sentimens conformes à ceux du spectateur. C’est ce qui oblige nos poètes à privilégier si fort la galanterie sur le théâtre, et à tourner tous leurs sujets sur des tendresses outrées, pour plaire davantage aux femmes, qui se sont érigées en arbitres de ces divertissemens, et qui ont usurpé le droit d’en décider.²²

Il motivo dell’introduzione di sentimenti dolci e delicati è quindi dovuto, secondo Rapin, al fatto che nel pubblico iniziano ad acquistare importanza le donne; una influenza che si avvalora con la presenza di attrici sul palco, tanto che Maffei ribadisce più volte la necessità di non portare donne sulla scena²³, in modo tale da non generare pensieri osceni e licenziosi. Confrontando nella sua trattazione la tragedia moderna con quella antica, Maffei propone di ritornare a una classicità rigorosa, per contrastare il divagare delle opere che «non altro che amoreggiamenti contengono,

¹⁸ Cfr. C. VIOLA, *Tradizioni letterarie a confronto: Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Edizioni Fiorini, 2001, pp.129-131.

¹⁹ G. GRAVINA, *Op. cit.*, p. 24.

²⁰ Ivi, pp. 71-74.

²¹ R. RAPIN, *Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, a cura di E. T. Dubois, Genève, Librairie Droz, 1970, p.103.

²² *Ibidem*.

²³ S. MAFFEI, *De’ teatri antichi e moderni e atri scritti teatrali*, a cura di L. S. Nowé, Modena, Mucchi, 1988, p. 135 e p. 225.

né d'altro trattano»²⁴; risolutamente contrario alla moda francese, ammette che un poeta inserisca la passione amorosa solo nel caso in cui «prenderà a far conoscere l'inquietudine e i mali che da tal passione, quando è sregolata, procedono, e insieme le calamità e i funesti eventi a cui talvolta conduce»²⁵; una concessione quindi tutta volta al negativo, che non permette alcun lieto fine o esagerazione passionale.

Chi invece tollera l'amore sulle scene è L. A. Muratori, che pur riconoscendo che nei drammi francesi sia diventato la principale origine dell'azione tragica e che questo causi una diminuzione della verisimiglianza necessaria in teatro²⁶, ne accetta un uso moderato e propone che sia portato sulle scene non solo l'amore sensuale, ma anche l'amore per la patria o quello per la gloria:

Non son cotanto severo, né sì contrario al genio de' tempi; e se si vuole, dirò eziandio, che non è da biasimarsi affatto il costume di temperare la soverchia severità delle tragedie coll'amenità degl'amori. Ma ne vorrei bensì moderato l'uso, o bramerei almeno, che la tragedia sempre non avesse bisogno di raggirarsi per teneri, o bassi amori, come avviene oggidì. E perché non possono rappresentarsi li eroi, e le nobili persone operanti per altre macchine, che per quelle di Cupido? Non si son'eglino tanti altri amori, quel della virtù, della gloria, del regnare, e somiglianti, che furono, e saran sempre, una feconda miniera di tragici argomenti?²⁷

Di simile avviso è P. J. Martello quando infatti scrive: «E poi chi condanna gli amori? Condanno il dar troppo ad un affetto che da se stesso se ne usurpa dipoi altrettanto»²⁸. Egli biasima, dunque, lo spazio smisurato che viene concesso all'amore, poiché si corre il rischio che il personaggio non sia verisimile, dal momento che alla costruzione del suo carattere tutte le emozioni e le passioni sono necessarie²⁹; è necessario pertanto che il tragediografo, nel momento in cui voglia inserire la passione amorosa, valuti come rappresentarla, in modo tale da non ridurre il personaggio a semplice amante. Se circostanza vuole che questo controllo equilibrato non

²⁴ Ivi, p. 130.

²⁵ Ivi, p. 146.

²⁶ «Questi costumi amorosi delle persone illustri nella Tragedia non sono talvolta verisimili, perché troppo contrari all'idea, e opinione, che di que' personaggi o la fama, o l'istoria ci han fatto concepire.»; L. A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di A. Ruschioni, Milano, Marzorati Editore, 1971, vol. II, pp. 592-593.

²⁷ Ivi, pp. 594-595.

²⁸ P. J. MARTELLO, *Op. cit.*, p. 236.

²⁹ Vedi ivi, p. 233.

avvenga, l'opinione di Martello è chiara nel sostenere che «dove l'amore occupa principalmente l'azione, sempre il personaggio pubblico opera da privato, e talvolta il principe da plebeo»³⁰.

Nell'indagare i personaggi della *Congiura di Bruto* bisogna quindi osservare se questi, vinti dalla passione amorosa, operino da privati o se Sebastiano Degli Antoni abbia costruito un sistema equilibrato dove all'affetto familiare corrisponda un uguale o maggiore sentimento di amore per la patria e di dover verso lo Stato.

2.2. Servilia: madre e amante

Il personaggio di Servilia è quello che, insieme a Giunia, ostacola la realizzazione della congiura contro Cesare³¹. La sua posizione è però conflittuale, dal momento che è sia madre di Bruto che ex amante di Cesare; infatti, questa duplice condizione è riconosciuta e messa in luce fin dal *Prologo*, quando da una parte è definita «madre dolente» e dall'altra è descritto il suo innamoramento: «con reciproca fiamma il cuore accesi / di Servilia, e di Giulio»³²; poi, durante tutto il corso della tragedia, viene più volte appellata con «Madre dell'un, dell'altro amica» e con diverse locuzioni di forma simile³³. Il suo dissidio è chiaro dalla prima scena: Servilia entra piangendo, esprimendo tutto il suo dolore per il timore di una possibile congiura, e dalle sue parole è già possibile intravedere l'esito della tragedia quando, dopo aver proclamato il suo amore per Giulio Cesare, esprime il suo dubbio: rivelare o meno gli indizi del tradimento del figlio nato dal loro amore:

Volea pur ora il cuor farti palesi
tutti i sospetti miei de' tuoi perigli,
ma la lingua ebbe orror, per non sicuri
indizi, traditor predirti un figlio
frutto primier de' nostri *miei più dolci amori*.³⁴

³⁰ Ivi, p. 205.

³¹ Cfr. N. DE SANCTIS, *G. Cesare e M. Bruto nei poeti tragici*, Palermo, Albero Reber, 1895, p. 18.

³² S. DEGLI ANTONI, *Op. cit.*, p. 3.

³³ Tra queste si vedano ivi: «saggia madre, / parteggiana di Cesare», p. 20; «sei madre / di Bruto, e in amistà sei più che madre / di Cesare», p. 49 e «Uno è mio figlio, / l'altro *oh Dei!* più che amico» p. 50; si nota infatti che la struttura è sempre la medesima dove, in primo luogo, si evidenzia la maternità e poi l'associazione con Cesare.

³⁴ S. DEGLI ANTONI, *Op. cit.*, p. 5.

dal cuore i detti tuoi, che di tua fede
Cesare non sarà giammai dubbioso:
ma se tu ordisci insidie, avverti, o figlio,
che se la fama è tutta voce, han mille
orecchi i grandi, e l'aria, il Sol discopre
le congiure odiose a' geni, a' Dei.³⁷

Tuttavia, questo ostacolo ordito da Servilia appare fievole e privo di quella forza atta a scongiurare un'azione già intrapresa, se si considera anche il fatto che i sospetti non hanno alcun presupposto di verità all'interno della trama, dal momento che né Servilia né Giunia hanno svelato i loro dubbi³⁸. Questo tentativo di convincimento appare ancor più debole se si tiene presente che avviene successivamente alla scelta tragica compiuta da Servilia in III, VI, quando, turbata e divisa tra l'amore materno verso Bruto e l'amore passionale verso Cesare, prima dichiara tutto il suo sconvolgimento e il suo dissidio invocando gli dèi per il suo infausto destino:

O Giove,
in quali anguste circostanze, e gravi
questo misero cuore astringi? Ah meglio
era estinguere in me pria moto, e senso,
che darmi vita in così duro caso.³⁹

Poi, dopo questa invocazione, grazie agli incoraggiamenti di Giunia – «Col tacer si perde/ senza dubbio l'amico, e figlio, e sposo»⁴⁰ – Servilia si sbilancia verso la passione che la lega al dittatore e decide di inviargli tramite Cratilio un biglietto che lo informi della congiura; tale azione diviene l'unico reale tentativo di ostacolo contro la cospirazione dei congiurati e pertanto acquista

³⁷ Ivi, p. 61.

³⁸ Cfr. N. DE SANCTIS, *Op. cit.*, p. 18: «esse non fanno che tentare di dissuadere i due congiurati col dire loro che la congiura è già divulgata; cosa che, non avendo fondamento sul vero, non apparisce come un vero ostacolo al procedere dell'azione, e non può rallentare o sospendere il disegno della congiura».

³⁹ S. DEGLI ANTONI, *Op. cit.*, pp. 50-51.

⁴⁰ Ivi, p. 51.

valore e importanza all'interno del tessuto drammatico e narrativo della tragedia, tanto che lo spettatore attende il ritorno del servo per vedere l'esito della ricezione del messaggio⁴¹.

Questa decisione, che sembra aver pareggiato le due passioni che caratterizzano il personaggio di Servilia, si rivela però in tutta la sua fragilità alla conclusione della tragedia: alla notizia della morte di Cesare, «furiosa, / scapigliata e dolente»⁴², essa rivela il nodo che rende drammatica tutta la tragedia, ovvero l'involontario parricidio compiuto dal figlio Bruto. Il dolore provato dalla madre commuove lo spettatore⁴³ nel momento in cui prima Servilia ripercorre la propria storia d'amore con Cesare e poi minaccia il suicidio; questo avvertimento acquista maggiore carica patetica dal momento che Servilia utilizza per indicare il suo suicidio un'immagine molto simile a quella che aveva utilizzato come rimprovero e ammonimento a non attuare la congiura nel primo dialogo con il figlio (I, IV):

Che se poi sitibondo, e sazio ancora
non fossi di quel sangue, onde la vita
traesti: ecco quel seno, onde nascesti:
ecco il sen della madre. Squarcia, svena;
se il padre trucidasti, perché intatte
queste viscere lasci, e la fatica
serbi a me di squarciarle? Io già m'accingo
a seguire tuo padre: esulta e godi.⁴⁴

Ah figlio! Ah figlio! Pria,
che a sì enorme empietà tu presti il voto,
tua madre ascolta; e poi se di quel sangue
tutto sempre ver te genio, ed amore,
se di quel sangue *oh Dio!*, che versar tenti,
avido sei, qui dentro le mie vene
a dissetarti impara; allor minore
se il delitto non fia, sarà il periglio.⁴⁵

Si manifesta quindi in questa ultima scena dove è presente Servilia tutta la contraddizione di passioni che la contraddistingue, in un massimo di tensione tragica che porta lo spettatore ad immedesimarsi nel dolore da lei provato sia come madre che come amante. L'inserimento di un personaggio femminile centrale e fondamentale per l'andamento della tragedia non è invenzione di Sebastiano Degli Antoni, ma affonda le sue radici nel modello della *Merope* maffeiana; la regina messena è infatti protagonista dell'omonima tragedia e tutto il suo dramma è costruito attorno al desiderio di vendetta per il defunto marito e al suo amore materno per il figlio Cresfonte, abbandonato da bambino alla cura di un servo fedele per evitare che venisse ucciso dal tiranno Polifonte. Fondamentale è quindi la figura di madre che assume Merope nella tragedia, perché il

⁴¹ Cfr. N. DE SANCTIS, *Op. cit.*, p.18: «Servilia ha mandato un servo a Cesare per avvertirlo della congiura; onde, essendo questo il mezzo della salvezza di lui, si è ansiosi di sentire l'esito del messaggio».

⁴² S. DEGLI ANTONI, *Op. cit.*, p.75.

⁴³ N. DE SANCTIS, *Op. cit.*, p. 22.

⁴⁴ S. DEGLI ANTONI, *Op. cit.*, p. 77.

⁴⁵ Ivi, p. 15.

suo sentimento materno diventa motore della tragedia⁴⁶ e tale passione coincide con il personaggio stesso della regina, come infatti dichiara nella scena finale: «furor d'affetto, che m'ha invasa, e tutta / m'agita, e avvampa»⁴⁷. La forza dell'amore materno diventa quindi talmente intensa da essere definito «furore» e questa stessa intensità di passioni è identificabile anche nel personaggio di Servilia, specialmente in V, VIII quando, piangente, angosciata e «furiosa», confessa il parricidio e si dispera per il destino del figlio amato e per la morte di Cesare. Si può quindi ragionevolmente ammettere che nella delineazione delle protagoniste femminili Sebastiano Degli Antoni abbia lavorato sull'esempio della *Merope* di Maffei.

3. Catastrofe e catarsi

3.1. Cesare: assente sulla scena e padre

Nella scrittura e nella rappresentazione di ogni tragedia il fine è quello della catarsi delle passioni nello spettatore, L. Castelvetro nel suo volgarizzamento della Poetica di Aristotele, infatti, traduce con «induca per misericordia e per ispavento purgazione di così fatte passioni»⁴⁸ la famosa definizione aristotelica. La compassione e il terrore divengono quindi passioni essenziali all'interno di una tragedia, dal momento che generano attraverso l'azione rappresentata, secondo la trattazione di Castelvetro, un «piacere obliquo», che procura il diletto dello spettatore. Tale piacere viene così definito:

Quando noi, sentendo dispiacere della miseria altrui ingiustamente avvenutagli, ci riconosciamo essere buoni, poiché le cose ingiuste ci dispiacciono. [...] Al qual piacere s'aggiugne questo altro ancora, che veggendo noi le tribolazioni fuori di ragione avvenute altrui e possibili ad avvenire a noi e agli altri simili a noi, impariamo tacitamente e di nascosto come siamo soggetti a molte sventure, e come non è da porre fidanza nel tranquillo corso delle cose del mondo.⁴⁹

Il suddetto piacere contribuisce quindi all'intento anche pedagogico della tragedia, ma questa circostanza può avvenire solo nel momento in cui vi sia una catarsi nella catastrofe tragica. Per fare in modo che questo possa accadere sono state codificate alcune norme, tra cui quella del divieto di rappresentare alcuna morte in scena. G. Gravina nello spiegare questo precetto ne illustra la motivazione anche da un punto di vista scenotecnico: la rappresentazione di una morte

⁴⁶ S. MAFFEI, *Merope*, a cura di S. Locatelli, Pisa, Edizioni ETS, 2008, p. 41.

⁴⁷ Ivi, p. 305.

⁴⁸ L. CASTELVETRO, Op. cit., p. 155.

⁴⁹ Ivi, p. 391.

in scena è di difficile realizzazione e può quindi condurre a una mancata verisimiglianza, per questa ragione si deve preferire la narrazione dell'evento accaduto:

Avvengono ancora nelle favole delle morti, svenimenti, duelli, e cose simili, le quali debbono per relazione agli orecchi, non per vista agli occhi venire; sì perché la vista delle cose atroci offende troppo l'interno senso; sì perché non si possono portare a tanta naturalezza, e verisimilitudine, che non riescano freddi.⁵⁰

A questa norma generale si aggiunge nel Settecento italiano anche il divieto di rappresentare situazioni familiari come l'incesto e il parricidio, dal momento che l'emozione suscitata nello spettatore sarebbe il ribrezzo e non il terrore o la compassione⁵¹. Con tutte queste convenzioni si accorda la scelta di Sebastiano Degli Antoni di non rappresentare in scena la morte di Cesare, ma di farla raccontare dal servo Cratilio, dopo che egli stesso la aveva ascoltata da un tale di nome Lucio (V, VI).⁵² La morte del dittatore simboleggia nell'episodio storico scelto per la narrazione tragica la risoluzione delle decisioni e delle vicende messe in scena; l'avvenimento catastrofico quindi è l'evento che conduce alla riflessione e alla catarsi degli spettatori nel compimento delle azioni in un esito funesto o lieto⁵³. Il fatto, dunque, che la morte venga narrata e non rappresentata pone qualche interrogativo sull'incisività della catastrofe all'interno delle scene tragiche, nel momento in cui per suscitare terrore e compassione va preferita l'azione agita a quella raccontata e riferita. Beatrice Alfonzetti, trattando del *Cesare* di Antonio Conti⁵⁴ che a sua volta non inscena la morte del dittatore, ipotizza che tale scelta sia dovuta non solo alle convenzioni teatrali, ma anche all'intenzione precisa di suscitare una più viva riflessione sul personaggio di Cesare e sulla giustizia o meno della sua morte grazie alla creazione di uno spazio invisibile in cui questa avvenga⁵⁵. Il nodo dilemmatico che circonda la morte di Cesare e la sua persona ha fondamento nell'essenza stessa della congiura:

Scaturiscono da una lotta, da un duello e soprattutto dal clima di suspense, incertezza, dubbio, proprio della congiura che inevitabilmente comporta la divisione in partiti, in favorevoli e contrari e addirittura la stessa scissione interna dell'animo umano.⁵⁶

⁵⁰ G. GRAVINA, *Op. cit.*, p. 14.

⁵¹ E. MATTIODA, *Op. cit.*, p. 34.

⁵² S. DEGLI ANTONI, *Op. cit.*, p. 73.

⁵³ B. ALFONZETTI, *Il corpo di Cesare*, cit., p. 10.

⁵⁴ A. CONTI, *Le Quattro tragedie composte dal Signor Abate Antonio Conti patrizio veneto dedicate a S.E. il signor Conte Emanuele di Richecourt*, Firenze, Andrea Bonducci, 1751; il primo abbozzo della tragedia risale al soggiorno inglese dell'abate intorno al 1715, mentre la prima pubblicazione è del 1726 a Faenza presso la stamperia Archi.

⁵⁵ B. ALFONZETTI, *Il corpo di Cesare*, cit., p.170-171.

⁵⁶ *Ivi*, p. 173.

L'adesione o meno alla congiura contro Cesare è associata all'ambiguità stessa del personaggio di Cesare: alcuni ne esaltano la clemenza e la benevolenza, altri invece lo reputano colpevole di essersi arrogato troppo potere andando contro il fondamento della Repubblica⁵⁷; tale duplicità viene inscenata nella *Congiura di Bruto* attraverso le parole con cui i vari personaggi appellano il dittatore, di cui, seppur persona invisibile sulla scena⁵⁸, è possibile delineare un ritratto. Giunia in primo luogo è, assieme a Servilia, uno dei personaggi che contribuisce maggiormente a creare un'immagine positiva del dittatore, sia nella sua dimensione pubblica, facendo riferimento nella prima scena ai suoi successi militari: «Già a sue vittorie / cessero gl'odi, e placido il Senato / gl'arbitri gli lasciò di ciò, ch'ei vinse»⁵⁹; sia nel suo contesto privato, quando, durante la discussione con Cassio (II, VI), ne descrive l'amicizia con la famiglia e l'atteggiamento paterno che fin da bambina le mostrava: «Ebbe piacer vivendo / mirar di me bambina i vezzi, e i scherzi / ver l'amico suo Cesare, che sempre / m'amò da figlia, ed io lo amai da padre»⁶⁰. Giunia è inoltre il personaggio che meglio espone la *clementia*, che nei testi antichi viene attribuita a Cesare quando sostiene che il dittatore perdonerà la tentata congiura a Bruto e Cassio per convincere Servilia a scrivere il biglietto (III, VI):

Se la vita

a lui così tu doni, un cuor sì grande,
che in cortesia mai non fu vinto, in dono
non ti concederà la vita al figlio,
ed al mio sposo?⁶¹

Anche il servo Cratilio partecipa alla creazione di un quadro positivo di Cesare per quanto riguarda la sua veste istituzionale: in primo luogo ricordandone la vittoria a Farsalo e l'abilità politica (III, IV), e poi specialmente quando, dopo aver riferito del suo assassinio, lo ricorda come il «grand'eroe, cui par non ebbe il Mondo»⁶²; attraverso queste parole si percepisce quindi l'intenzione di Sebastiano Degli Antoni di restituire innocenza alla figura di Cesare grazie al suo

⁵⁷ Ivi, p. 176.

⁵⁸ Contrario alla decisione di rendere Cesare personaggio invisibile nella tragedia è Natale De Sanctis per il quale a tale decisione consegue l'impossibilità della catarsi: «come può mancare il personaggio destinato all'effetto drammatico? non deve conoscerlo lo spettatore perché senta amore od avversione per lui?»; N. DE SANCTIS, *Op. cit.*, p. 21.

⁵⁹ S. DEGLI ANTONI, *Op. cit.*, p. 7.

⁶⁰ Ivi, p. 35.

⁶¹ Ivi, p. 51.

⁶² Ivi, p. 73.

inoppugnabile eroismo sia militare che politico. Più critico è il ritratto da tiranno che ne fanno i congiurati, che mai descrivono davvero azioni tiranniche compiute da Cesare, se non attraverso vaghi accenni nelle parole di Bruto durante il ritrovo degli avversatori di Cesare⁶³: «Là del delitto, ove è maggior l'offesa / s'armi ancor la vendetta. E qual più oppressa / romana dignità v'è del Senato?»⁶⁴; infatti la colpevolezza di Cesare è solamente costruita attraverso il disprezzo che Cassio, Porzia e poi Bruto provano nei suoi confronti, e viene quindi espressa variamente con attributi quali «disleale», «fellone», «falso» ed «empio». Particolarmente vivace è la condanna compiuta da Porzia nel momento in cui incoraggia Bruto a partecipare alla congiura (I, VI):

T'apro il mio cuore, o sposo, e ti rammento

che Cesare è un fellone, e il suo furore

di dominar squarciò il gran petto, e sciolse

l'alma del padre mio dalle catene.

Tiranno è della Patria, e del tuo onore

sarà perpetuo scorno il dissoluto

oppressor d'ogni legge.⁶⁵

Tuttavia, tra queste parole emerge il fatto che per Porzia la colpa di Cesare contro lo Stato è direttamente collegata alla morte di suo padre Catone, avversario politico e poi militare durante la guerra civile contro Pompeo; questa associazione familiare assume più importanza quando ammette una diversa colpa del dittatore: le sue mire amorose verso Giunia⁶⁶; proprio questa rivelazione è ciò che permette a Bruto di risolversi nel condurre la congiura⁶⁷. Tra i crimini condotti da Cesare sembrano quindi avere più rilievo quelli privati rispetto a quelli pubblici, sicché tale rappresentazione comporta verisimilmente una minore forza drammatica e quindi a una minore riflessione critica nel pubblico che si trova sprovvisto a giudicarne la colpevolezza.

⁶³ N. DE SANCTIS, *Op. cit.*, p. 21.

⁶⁴ S. DEGLI ANTONI, *Op. cit.*, p. 43.

⁶⁵ S. DEGLI ANTONI, *Op. cit.*, pp. 22-23.

⁶⁶ Ivi, p. 22: «Empio desio lascivo/ di macchiare il tuo sangue, il disleale/ Cesare qua conduce: A Giunia aspira.» da questo passo De Sanctis riporta che Porzia considera Cesare come un «volgare donnaiolo»; N. DE SANCTIS, *Op. cit.*, p. 21.

⁶⁷ S. DEGLI ANTONI, *Op. cit.*, p. 23: «Porzia il tutto comprendo, e dal mio petto/ sgombrasti ogni pietà verso quell'empio».

La morte di Cesare nella *Congiura di Bruto* non estingue solo l'interrogativo sull'innocenza o meno del dittatore romano, ma acquista un ulteriore grado di significato dal momento che l'assassinio di un usurpatore coincide anche il parricidio⁶⁸. L'aver reso Cesare padre di Bruto comporta uno spostamento della catastrofe in direzione non solo civile ma anche etica: il dilemma risulta quindi più drammatico nella circostanza in cui si debba decidere se privilegiare il senso di libertà uccidendo il proprio stesso padre oppure scegliere l'amore filiale lasciando governare un tiranno. Tuttavia, la verità sull'identità di Cesare viene rivelata solo a conclusione della tragedia e Bruto si ritrova unicamente nell'ultima scena ad interrogarsi su quanto accaduto, rivelando che non avrebbe compiuto il delitto⁶⁹, in questo modo il tempo del dramma interiore viene assai diminuito, perdendo valore e la possibilità di creare compassione agli spettatori. Nello scrivere una tragedia e progettarne la catastrofe bisogna infatti «fare scaturire dalle viscere dell'azione stessa quegli incidenti che giovino a promuoverla e a ritardarla, lasciando sempre sospeso l'animo dello spettatore»⁷⁰, ma gli indizi fatti da Servilia sulla paternità di Cesare non risultano sufficienti alla creazione di una commozione estetica dal momento che ancora una volta Bruto ne è escluso. Si può pertanto sostenere che nella *Congiura di Bruto* il personaggio invisibile di Cesare in tutti i suoi aspetti contribuisca al generare riflessioni critiche, pietà e terrore negli spettatori, ma che tali emozioni non arrivano mai ad essere abbastanza intense da produrre una completa catarsi.

3.2. Bruto eroe tragico: ἀμαρτία dettata dal fato

Il soggetto primo della tragedia di Degli Antoni non è però la figura di Cesare, ma il fautore della sua congiura: Bruto; nel giudicare quindi l'efficacia della catarsi bisogna indagare come venga rappresentato il suo dramma personale all'interno dello sviluppo tragico. Il dissidio che lo coinvolge si costruisce attorno alla sua stessa identità: come uomo, è colui che amava Cesare più di ogni altro, mentre come cittadino, è suo dovere eliminare e uccidere il tiranno.⁷¹ Questo bipolarismo di intenzioni diviene tanto più dialettico se si considera la figura storica del personaggio, che tradizionalmente rappresenta l'esemplare del carattere stoico romano.⁷² La sua

⁶⁸ Sulla scelta di rendere Bruto figlio di Cesare commenta in questo modo Parducci: «È certamente una cosa di grande effetto tragico; ma quanto fosse difficile a ben trattarsi, lo provi l'esser stata abbandonata nel suo Marco Bruto dal Conti»; A. PARDUCCI, *Op. cit.*, p. 100.

⁶⁹ S. DEGLI ANTONI, *Op. cit.*, p. 78: «Precipitai pur troppo! E l'empio fato/ troppo facile, o Dei, troppo felice/ mi condusse al delitto!» da confrontare con N. DE SANCTIS, *Op. cit.*, pp. 16-17.

⁷⁰ N. DE SANCTIS, *Op. cit.*, p. 17.

⁷¹ B. ALFONZETTI, *Il corpo di Cesare*, cit., p. 39.

⁷² Nella costruzione del carattere di un personaggio Antonio Conti illustra la differenza tra i caratteri "ideali" e quelli "naturali": i primi rinviano a un modello universale, mentre i secondi corrispondono alle figure storiche; secondo Conti il perfetto carattere di un personaggio in una tragedia storica deve costituirsi contemporaneamente da entrambi. Sebastiano Degli Antoni potrebbe aver quindi letto la lettera in cui

più grande virtù è quindi la sua devozione completa verso il proprio dovere nei confronti della *res publica*, è un amore verso la patria che eredita dal suo insigne antenato Giunio Bruto, colui che aveva scacciato il re Tarquinio il Superbo e aveva ucciso i suoi stessi figli poiché partecipi di una rivolta per restaurare la monarchia; Cassio infatti ricorda questi avvenimenti quando si incontra con Bruto a cospirare (I, III):

Or che siam soli,
e qui già tutto è in sonno, in tanta notte
degnà del più bel dì pon mano all'opra.
Da te dipende, o amico, il gran destino
della tua patria. Esterminar tiranni
sola impresa è de Bruti.⁷³

L'eroismo familiare, il carattere stoico di Bruto e il suo «zelo di libertà»⁷⁴ vengono però fin dall'inizio controbilanciati da molti dubbi, che provocano una sorta di indebolimento dell'animo e del coraggio,⁷⁵ riducendo l'azione drammatica a un'incertezza statica. Bruto, cosciente del proprio dissidio, sembra quasi travolto dal ricordo della propria amicizia con Cesare quando realizza che la congiura è da compiersi:

Un tal desio mi trasse
in sì grave congiura a prender parte;
ma contra il dittator bolliano allora
gli sdegni miei da public'onta accesi.
A Giulio io non pensava. Or che vi penso
Giulio gli intepidisce, e temprà, e doma
l'ire commosse un certo ignoto istinto,
che si rinforza in ammolirmi il cuore.⁷⁶

queste concezioni sono esposte e aver poi costruito il personaggio di Bruto. Cfr. E. MATTIODA, *Op. cit.*, p. 120.

⁷³ S. DEGLI ANTONI, *Op. cit.*, p. 12.

⁷⁴ Ivi, p. 3.

⁷⁵ B. ALFONZETTI, *Il corpo di Cesare*, cit., p. 181.

⁷⁶ S. DEGLI ANTONI, *Op. cit.*, p. 13.

La sua amicizia con Cesare ha quindi grande spazio nel corso del primo atto, tanto che Bruto sembra voler abbandonare la stessa congiura in un rivolgimento di priorità che rinnega totalmente i dettami dello stoicismo e la sua devozione allo Stato:

Par, che mi dica al cuor Cesare offeso,
è macchia dell'onor assai più nera
a un generoso amico essere ingrato,
che al suo destino abbandonar la patria.
Sempre infamia del nome è il tradimento;
ma lasciar cura della patria al Cielo
è un fidar ne gli Dei, non è delitto.⁷⁷

Con questa dichiarazione Bruto sembra infatti dimenticare l'esempio avito che aveva offuscato l'amore paterno a costo di salvare la Repubblica quando sostiene che l'affetto per un amico può oltrepassare i propri doveri verso lo Stato, cedendo così ogni responsabilità del futuro civile al fato. La logica sottostante a questo ragionamento e quella che delinea la riflessione sulla supposta falsità dell'amicizia di Cesare – «se ei m'è un vero amico / serbarò il giuramento [...] ma se Giulio è infedele, e finto amico, / fora scorno di Bruto, e un tradimento, / per il nemico abbandonar la patria»⁷⁸ – non corrispondono affatto al comportamento di un carattere romano⁷⁹, dove l'amore verso la patria è la passione principale, pertanto la cardinale virtù di Bruto sembra offuscata dall'irrisolutezza e dall'affetto per l'amico. Ancora: quando Bruto, dopo aver abbandonato la propria fedeltà a Cesare a favore di una vendetta privata, si persuade a condurre e guidare la congiura, l'azione cospiratoria e il suo esito non sono dettati dalla forza e dal coraggio dell'eroe, ma appaiono sottoposti al volere degli dèi; se infatti prima afferma la propria decisione:

S'appresti pur l'occasion felice:
Bruto ha risolto. O che il tiranno sangue
purgarà le mie macchie, e i patri oltraggi,
o che il mio sgorgarà da queste vene,

⁷⁷ Ivi, pp. 13-14.

⁷⁸ Ivi, p. 18.

⁷⁹ Cfr. N. DE SANCTIS, *Op. cit.*, pp. 14-15.

ne più vedrò la dignità tiranna.⁸⁰

Conclude poi il proprio discorso ai congiurati con un'invocazione che affida la riuscita dell'impresa ai Penati:

Andiamo, amici, ecco il gran giorno. O sacri

Tutelari di Roma incliti Geni,

al gran fatto assistete. Ostia ben degna

di voi sarà l'usurpator del mondo.⁸¹

A questo punto della narrazione tragica il dramma interiore di Bruto sembra tutto dissolversi nell'affidamento alla divinità e al fato e la sua risoluzione è avvenuta solo grazie all'intervento della moglie Porzia a motivo di un odio privato; il protagonista non sembra quindi possedere le caratteristiche dell'eroe tragico che poi possono condurre a una completa catarsi, dal momento che il delitto drammatico non è guidato da una forte passione di libertà⁸². Un eroe tragico è secondo la definizione aristotelica colui che è «mezzano» tra gli uomini di «santissima» e «malvagissima vita»⁸³ e questa sua medietà comporta una maggiore possibilità di suscitare compassione o terrore negli spettatori, che meglio si identificano negli eventi felici e funesti che accadono sulla scena.⁸⁴ Nel rinnovo di questa definizione nelle trame tragiche settecentesche G. Gravina sostiene che nella trattazione di un argomento storico l'eroe antico debba essere pensato come uno presente «a cui non dal poeta, ma dalla riflessione dei lettori è il carattere del personaggio antico applicato»⁸⁵ e allo stesso tempo nel tratteggiare il suo carattere si debba esprimere «ogni affetto, ogni virtù, ogni vizio, ogni costume»⁸⁶; appare quindi che il carattere del Bruto di Sebastiano degli Antoni possa concordare con questi precetti nel momento in cui il suo carattere storico viene declinato nel contesto privato oltre che in quello pubblico. In qualità di eroe tragico Bruto deve necessariamente cadere in un errore o in una colpa che lo faccia precipitare nella catastrofe⁸⁷: l'involontario parricidio. Una avvisaglia della rivelazione tragica è presente quando Bruto, tornato dall'assassinio, mentre Cassio discorre sulla rinnovata libertà

⁸⁰ S. DEGLI ANTONI, *Op. cit.*, p. 38.

⁸¹ Ivi, p. 44.

⁸² Cfr. N. DE SANCTIS, *Op. cit.*, p. 15.

⁸³ L. CASTELVETRO, *Op. cit.*, pp. 348-349.

⁸⁴ Cfr. Ivi, p. 162.

⁸⁵ G. GRAVINA, *Op. cit.*, p. 6.

⁸⁶ Ivi, p. 84.

⁸⁷ ARIST. Po. 1453a 10.

romana, non partecipa completamente alle gioie dei congiurati, poiché oltre a esultare per la patria pensa afflitto a Cesare:

L'utile della patria, e del Senato
nascere vegg'io dal dittatore estinto,
e la ragione ad esultar mi spinge;
ma vi si oppone il cuor, che indifferente
in tanta causa di gioir si mostra;
anzi par, che al gioire egli ripugni.⁸⁸

Con quest'angoscia interiore gli viene svelata la paternità di Cesare: a questo punto, di fronte alla sua colpa Bruto perde le forze e a stento riesce a dire: «io non intendo»⁸⁹, a sottolineare l'imprevedibilità dell'evento, e «più non mi reggo»⁹⁰, che mostra quanto Bruto sia sconvolto e turbato.

Nell'ultima scena Bruto è solo sul palco a riflettere sulla propria *ἀμαρτία*, in un dolore che non si manifesta in un profondo dramma interiore, ma solo in varie esclamazioni che in una climax porta a deplorare il suo stesso amore per la libertà:

Perdona a un figlio
l'ignoto parricidio, ripugnava
il cuor. La destra a forza andò, e tremante
nelle paterne vene: oh patria! Oh padre!
Oh Roma! Oh libertà quanto mi costi!
Ahi congiura infelice! Oh scelerato
genio di libertà!⁹¹

⁸⁸ S. DEGLI ANTONI, *Op. cit.*, p. 75.

⁸⁹ Ivi, p. 76.

⁹⁰ Ivi, p. 78.

⁹¹ Ivi, pp. 78-79.

Il monologo si conclude con l'ascrizione del delitto al fato crudele e con un precetto morale: ognuno deve adeguarsi al proprio destino, forza che tutto determina, e Bruto continuerà a vivere misero:

Rassegnarsi al suo destino
e seguir sue vicende o liete, o infauste
deve il mortal. L'involontario errore
all'uomo il Ciel condona. Lo discolpa
il Fato, che ingannollo. Il tuo destino
siegui intrepido Bruto. A te commise
il Ciel col tuo delitto la romana
libertà suscitare. Goda Roma
del dono a me sì acero: esulti, e intanto
libera sia la patria, e mio sia il pianto.⁹²

In questo ultimo discorso Bruto, di fronte alla catastrofe dell'aver ucciso suo padre, non riflette quindi su quanto ha compiuto; il suo dolore suscita commozione nello spettatore solo come pietà verso il suo caso funesto: l'imputare la colpa al fato comporta una minore coscienza delle azioni del personaggio, che si spoglia quindi di ogni responsabilità e passione⁹³. Per questo motivo la colpa attribuita al destino, *ἀτύχημα*, era già secondo Aristotele da non prediligere poiché non in grado di produrre la distanza necessaria allo spettatore per la riflessione critica: la crudeltà del fato può sorprendere tutti e quindi coinvolge troppo lo spettatore, mentre la colpa di responsabilità del soggetto, *ἀμάρτημα*, permette un'analisi degli eventi tragici, consentendo la creazione della distanza necessaria a comprendere che l'eroe ha sbagliato e a valutare la situazione presente; sarà sufficiente quindi evitare l'errore compiuto per eluderne l'esito funesto.⁹⁴ Nonostante questa esposizione, la maggior parte delle tragedie classiche preferiscono costruire il proprio errore tragico basandolo sull'imprevedibilità del fato; nel Settecento di conseguenza si rianima il

⁹² Ivi, p. 80.

⁹³ «Dopo tanto rivolgimento di idee religiose, filosofiche e morali, distrugge le forze psicologiche dell'individuo tragico» N. DE SANCTIS, *Op. cit.*, p. 22.

⁹⁴ Cfr. E. MATTIODA, *Op. cit.*, pp. 121-122.

dibattito sulla trattazione della colpa dell'eroe nella tragedia, attribuendolo prima all'*imprudentia* personale e poi a quella collettiva⁹⁵, ma nel tentativo riformatore che prende avvio in questo secolo si ritorna poi a preferire il modello classico che vede l'*ἀτύχημα* come principale tipologia di colpa tragica. L'alternativa della colpa involontaria dettata dal fato implica quindi una concezione teologica della tragedia⁹⁶, che, come nella *Congiura di Bruto*, sfocia in un precetto morale per lo spettatore, ma che poco rappresenta il dramma dell'eroe, ridotto solo a uno strumento del destino.⁹⁷

⁹⁵ Cfr Ivi, pp. 124-134.

⁹⁶ Cfr. ivi, p. 147.

⁹⁷ Cfr. N. DE SANCTIS, *Op. cit.*, p. 23.

Conclusioni

Alla luce di quanto esposto in questo elaborato si possono trarre alcune conclusioni e ipotizzare alcuni ulteriori percorsi di studio possibili circa la figura di Sebastiano Degli Antoni e la sua produzione tragica. Nell'illustrazione della biografia di Sebastiano Degli Antoni si è cercato di evidenziare i suoi successi sia nell'esercizio della medicina, esponendo l'affermazione professionale culminata con l'iscrizione alla nobiltà vicentina, sia nell'attività letteraria, dando conto delle pubblicazioni e delle opere inedite di cui si è riuscito ad avere notizia. Tuttavia, nel tentativo di ricostruire la vita del medico e letterato vicentino, poco ci si è concentrati nell'intendere come la sua professione e le nuove concezioni scientifiche ad essa collegate possano aver influito nella sua attività letteraria; è possibile infatti che non solo la scelta di tradurre la *Sifilide* del Fracastoro abbia radici nel comune mestiere con il medico cinquecentesco, ma anche che alcune scelte di rappresentazione dei caratteri tragici abbiano ragione d'essere tali grazie alla natura scientifica propria di uno specialista della medicina. Un ulteriore approfondimento che non si è condotto riguarda le opere inedite di Sebastiano Degli Antoni e in modo particolare la *Merope*. È stato svolto un primo studio circa gli esemplari presenti e i tempi di scrittura e circolazione, ma si potrebbero esaminare più nel dettaglio le varianti testuali tra gli esemplari o investigarne il rapporto con la *Merope* di Scipione Maffei, che viene infatti citata come primo modello in una lettera al Muratori: «Io volli anch'io, come i pittori far sogliono, formarne di mio disegno un'immagine»¹.

Sulla produzione tragica di Sebastiano Degli Antoni ci si è infatti concentrati sull'indagare la *Congiura di Bruto figliuolo di Cesare*, unica opera poetica per il quale viene ricordato. Si è cercato di dimostrare, attraverso i riferimenti alle teorie tragiche del Settecento, come questa tragedia si inserisca nel quadro teatrale dell'epoca e in particolare come appartenga all'insieme delle tragedie che hanno subito l'influenza della tragedia classica francese seicentesca, che nella prima metà del secolo aveva riscosso, soprattutto a Bologna, una buona accoglienza dal pubblico

¹ L. A. MURATORI, *Carteggi con D'Abramo... Evangelista*, cit., p. 108.

italiano.² La *Congiura di Bruto* dona infatti, come i drammi francesi, grande spazio alla sfera privata dei personaggi grazie all'inserimento della passione amorosa nella vicenda tragica. Si è visto come il personaggio di Servilia abbia molta importanza sulla scena e come diventi emblema di questo sentimento nella dialettica tra l'amore materno e quello passionale che la coinvolge durante tutta la durata dell'azione drammatica. Si è poi verificato come i precetti riformatori in direzione di una rinnovata classicità della tragedia pronunciati da Gianvincenzo Gravina e da Scipione Maffei si siano intrecciati con questa tendenza all'ambientazione privata: nel trattare gli esiti della catastrofe nel personaggio invisibile di Cesare e nel protagonista Bruto si è infatti cercato di distinguere le possibili problematiche e soluzioni che questa inclinazione fa emergere in relazione alla catarsi tragica, concludendo che essa non possa essere totalmente adempibile. Una seconda opportunità di studio si è riscontrata nell'approfondimento dell'argomento della tragedia: la congiura contro Cesare. Si è infatti rilevato come il soggetto della congiura acquisti spazio nel Settecento e nello specifico come la cospirazione contro Cesare simboleggi una riflessione politica sul panorama politico dell'epoca; negli stessi anni in cui la *Congiura di Bruto* viene scritta e pubblicata vengono infatti diffuse tragedie dal medesimo argomento come la *Mort de César* di Voltaire e il *Cesare* di Antonio Conti, che rinviano a una simile meditazione sul contesto politico europeo preannunciando le teorie antitiranniche. Si può infine rilevare una prospettiva di ricerca solo accennata: la ricezione della tragedia presso gli intellettuali contemporanei a Sebastiano Degli Antoni. Il plauso maggiore è fatto da Pier Jacopo Martello nella lettera inviata all'autore che afferma: «si è che la sua tragedia sia una di quelle che merita la riputazione maggiore tra le italiane»³; mentre qualche critica offre Francesco Algarotti che, salvandone solo il *Prologo*, la giudica complessivamente «poco felicemente condotta e piena di avvenimenti guidati affatto dal caso»⁴. Il dato da tenere più in conto è quello che riporta Antonio Conti: «La tragedia del M. Bruto del Signor Dottor Antoni gentiluomo Vicentino, m'additò, che far si poteano due tragedie separate, e nell'una concilar a Bruto la compassione per la sua virtù, e nell'altra a Cesare per la sua magnanimità»⁵; si può concludere quindi che, anche se la *Congiura di Bruto* non ebbe grande seguito negli anni successivi alla pubblicazione, ha avuto il merito di indicare la possibilità di una diversa prospettiva tragica all'abate padovano. Un'indagine approfondita sulla fortuna della tragedia di Degli Antoni potrebbe quindi rilevare maggiormente come questa si inserisca nel contesto veneto ed europeo e offrire nuovi spunti di riflessione sui suoi caratteri esposti in questo elaborato.

² Cfr. A. PARDUCCI, *Op. cit.*, pp. 356-357.

³ S. DEGLI ANTONI, *Op. cit.*, p. VII.

⁴ F. Algarotti a Bonomo, 14.VIII.1733 (Treviso, Biblioteca comunale, ms. 1256A, 4.12; ringrazio la prof.ssa Gallo per la trascrizione che mi ha fornito).

⁵ A. CONTI, *Op. cit.*, p. 176.

Bibliografia

Opere di Sebastiano degli Antoni

Omaggio delle muse all'illustrissimo, & eccellentissimo sig. Antonio Diedo podestà di Vicenza, in occasione d'haver terminato il suo gloriosissimo reggimento anno 1730, Vicenza, s.e., 1730.

Rime di vari illustri poeti ordinata all'erezione del nuovo tempio dedicato in Vicenza a S. Gaetano Tiene istitutore de' chierici regolari e a lui medesimo consacrate, Venezia, Stefano Orlandini, 1730.

Componimenti poetici nella partenza dal regimento di Vicenza di ss.ee. il signor Alessandro Zeno capitano e vice podestà, e la signora Chiara Marcello sua consorte, Venezia, Pasinello, 1731.

DEGLI ANTONI, Sebastiano, *La Congiura di Bruto figliuolo di Cesare*, Vicenza, s.e., 1733.

Veri applausi poetici nella partenza dal reggimento di Vicenza di S.S. E.E. il signor Gerolamo Cornaro e la signora Marina Giustiniani Lolin Cornaro. Coll'orazione del signor co. Giovanni Montenari, Vicenza, s.e., 1734.

DEGLI ANTONI, Sebastiano, *La sifilide poema di Girolamo Fracastoro tradotto da Sebastiano degli Antoni Accademico Olimpico*, Bologna, a San Tommaso d'Aquino, 1738.

Rime per le felicissime nozze del signor conte Lodovico Trissino cavaliere gerosolimitano con la sig. co. Sabina Conti raccolte, e consecrate all'illustrissime signore co.co. Francesca Maria Pompei Trissino e Giulia Barbarano Conti dal dottor Niccola Faresini, Padova, s.e., 1738.

DEGLI ANTONI, Sebastiano, *Risposta ad una lettera critica d'autore anonimo sopra il di lui volgarizzamento della Sifilide di Girolamo Fracastoro*, Vicenza, s.e., 1740.

Raccolta di componimenti per le nozze del nob. signor conte Girolamo Scipion di Velo e la nob. sig. contessa Isabella Porto, Venezia, stamperia Mora, 1747.

Epicedi a Pippo, Vicenza, stamperia Pierantonio Berno Libraio, 1745.

Lagime di vari illustri poeti viventi in morte di pippo cane vicentino vi si premette il piagnisteo ossia discorso funebre di un academico sanese, Milano, s.e., 1749.

Fonti manoscritte

- DEGLI ANTONI, Sebastiano, lettera autografa, Rovigo, Biblioteca dell'Accademia dei Concordi, ms. Concordiano 375/47.1.
- DEGLI ANTONI, Sebastiano, lettera autografa, Rovigo, Biblioteca dell'Accademia dei Concordi, ms. Concordiano 375/47.2.
- ALGAROTTI, Francesco, lettera a Bonomo, 14.VIII.1733, Treviso, Biblioteca comunale, ms. 1256A, 4.12.
- DEGLI ANTONI, Sebastiano, lettera autografa, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. IT. X, 62 (=6708).
- DEGLI ANTONI, Sebastiano, *La Merope*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. IT. IX, 359 (=6293).
- DEGLI ANTONI, Sebastiano, *Merope*, Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. 1909.
- DEGLI ANTONI, Sebastiano, *La Congiura di Bruto figliuolo di Cesare*, Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. 2184.
- DEGLI ANTONI, Sebastiano, *Merope*, Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. 2248.
- CLAUDIO DA SAN MATTIA, *Scuole pubbliche in Vicenza e serie de' maestri ivi condotti con assegnati stipendi, i nomi de' quali appariscono o da manoscritti, o per altri incontrastabili documenti sino all'anno 1650 circa, nel qual tempo le pubbliche scuole rimasero alla direzione de' padri della Compagni di Gesù; Vita de scrittori vicentini e dell'opere loro*, Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. 2906.

Bibliografia critica

- ALFONZETTI, Beatrice, *Congiure: dal poeta della botte all'eloquente giacobino (1701-1801)*, Roma, Bulzoni, 2001.
- ALFONZETTI, Beatrice, *Dramma e storia: da Trissino a Pellico*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2013.
- ALFONZETTI, Beatrice, *Il corpo di Cesare: percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento*, Modena, Mucchi, 1989.
- BENINI, Vincenzo, *Della Sifilide ovvero del morbo gallico libri tre volgarizzati da Vincenzo Benini Colognese*, Padova, stamperia cominiana, 1737.
- CASTELVETRO, Lodovico, a cura di Romani W., *Poetica d'Aristotele volgarizzata e sposta*, vol. I, Bari, Laterza, 1978.

- CONTI, Antonio, *Le Quattro tragedie composte dal Signor Abate Antonio Conti patrizio veneto dedicate a S.E. il signor Conte Emanuele di Richecourt*, Firenze, Andrea Bonducci, 1751.
- CRIVELLARO, Franco, SCHIAVO, Giuseppe, URBANI, Laura, *Arche, sepolcri e lastre tombali della chiesa di Santa Corona in Vicenza*, Vicenza, Cooperativa Tipografica degli Operai, 2016.
- DE SANCTIS, Natale, *G. Cesare e M. Bruto nei poeti tragici*, Palermo, Albero Reber, 1895.
- GRAVINA, Gianvincenzo, *Opere italiane: Della ragion poetica e della tragedia*, Cosenza, Edizioni Brenner, 1992.
- LOMBARDI, Antonio, *Storia della letteratura italiana nel secolo XVIII scritta da Antonio Lombardi primo bibliotecario di sua Altezza Reale il Sig. Duca di Modena socio e segretario della Società Italiana delle Scienze*, tomo III, Modena, tipografia camerale, 1829.
- MAFFEI, Scipione, *De' teatri antichi e moderni e atri scritti teatrali*, a cura di Nowé L. S., Modena, Mucchi, 1988.
- MAFFEI, Scipione, *Merope*, a cura di Locatelli S., Pisa, Edizioni ETS, 2008.
- MAFFEI, Scipione, *Osservazioni letterarie che possono servir di continuazione al giornal de' letterari d'Italia sotto la protedione dell'augustiss. Imperatore Carlo VI, tomo V*, Verona, stamperia del seminario per Jacopo Vallarsi, 1739.
- MANDELLI, Vittorio, *Alessandro Zen*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, 2020, vol. 100.
- MARTELLO, Pier Jacopo, *Scritti critici e satirici*, a cura di Noce H. S., Bari, Laterza, 1963.
- MARTELLO, Pier Jacopo, *Seguito del Teatro Italiano, parte prima*, Bologna, Stamperia di Lelio dalla Volpe, 1723.
- MATTIODA, Enrico, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016.
- MAYLENDER, Michele, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, IV, 1929.
- MAZZUCHELLI, Giammaria, *Gli scrittori d'Italia cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani vol. I, parte II*, Brescia, Giambatista Bossini, 1753.
- MURATORI, Lodovico Antonio, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di Ruschioni A., Milano, Marzorati Editore, 1971, voll. I e II.
- MURATORI, Ludovico Antonio, *Carteggi con D'Abramo... Evangelista*, a cura di Al Kalak M., Firenze, Olschki, 2012, p. 108 ("Edizione Nazionale del Carteggio di L.A. Muratori", vol. 16).

- PARDUCCI, Amos, *La tragedia classica italiana del secolo XVIII: anteriore all'Alfieri*, Rocca S. Casciano, Licinio Cappelli, 1902.
- PATIN, Charles, DESBOIS, Martial, *Lyceum Patavinum, sive icones et vitæ professorum, Patvuii, 1682, publice docentium: pars prior, theologos, philosophos & medicos complectens. Per Carolum Patinum e Q. D. M. doctorem medicum pariniensem primum chirurgiæ professorem*, Padova, tipografia Pietro Maria Frambotti, 1682.
- PRETO, Paolo, *Diedo Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, 1991, vol. 39.
- RANZOLIN, Antonio, *L'archivio storico dell'Accademia Olimpica: conservato presso la Biblioteca Civica Bertoliana (sec. XVI-XIX)*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1989.
- RAPIN, René, *Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, a cura di Dubois E. T., Genève, Librairie Droz, 1970.
- RICCOBONI, Luigi, *Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine; avec un catalogue des tragédies et comédies italiennes imprimées depuis l'an 1500, jusqu'a l'an 1660 et une Dissertation sur la tragédie moderne*, Parigi, Cailleau, 1728.
- RUMOR, Sebastiano, *Gli scrittori vicentini dei secoli decimottavo e decimonono*, Venezia, Premiata tip. Emiliana, 1905.
- RUMOR, Sebastiano, *Il blasone vicentino: descritto e storicamente illustrato con cento e ventiquattro stemmi incisi e colorati*, Venezia, Tipo-lit. F. Visentini, 1899.
- SCANNAPIECO, Anna, *Carlo Gozzi: la scena del libro*, Venezia, Marsilio, 2006.
- VIOLA, Corrado, *Tradizioni letterarie a confronto: Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Edizioni Fiorini, 2001.

Edizioni dei testi antichi

- APPIANO, *Le guerre civili: libri 1 e 2*, a cura di Rupnik A., Roma, Idee nuove, 2004.
- PLUTARCO, *Vite parallele: Dione, Bruto*, a cura di Fabrini L., Muccioli P., Ghilli L., et al., Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 2000.
- PLUTARCO, *Vite parallele: Alessandro, Cesare*, a cura di Magnino D., Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 1987.
- SVETONIO, *Le vite dei Cesari*, a cura di Orpianesi F., Santarcangelo di Romagna, Rusconi Libri, 2023.

Ringraziamenti

Voglio rinnovare i miei sinceri ringraziamenti alla Professoressa Gallo, che, oltre a sostenermi nella redazione di questo elaborato con consigli concreti e tempestivi, ha rinnovato la mia passione per gli studi letterari grazie all'entusiasmo e alla precisione che sempre ha mostrato verso le mie ricerche, incoraggiandomi a superare i significati proposti dal testo teatrale a una prima lettura.

Un grazie a tutta la mia famiglia: alla Nonna Maria Pia e allo zio Chicco, che amanti della storia e della letteratura sono stati degli interlocutori importanti nella stesura di questa tesi; ai miei genitori, che hanno supportato i miei studi e la mia crescita personale e accademica durante questo percorso triennale; a mio fratello Pietro, che mi sostiene sempre anche se non potrà mai capire la bellezza degli studi umanistici; a tutti i miei zii e cugini, che sono sempre pronti a festeggiare i successi di ognuno di noi.

Durante questo corso di laurea ho avuto la ricchezza di essere accompagnata da molti amici, amici di lunga data e nuove conoscenze che sono diventate fondamentali, vi ringrazio tutti perché avete reso questo percorso non solo un'occasione per aumentare le mie conoscenze, ma anche per inserire gioia e affetto nelle aule universitarie e in tutti gli spazi della mia vita.

Infine, un *merci beaucoup* a tutte le persone che ho incontrato durante il mio Erasmus a Liège, per quei sei mesi trascorsi in Belgio avete condiviso con me molte avventure che conserverò sempre ed è un conforto vedere come il nostro rapporto non viene affievolito dalla distanza geografica che ora intercorre tra noi.