

SIMONE BETA

LO SPETTACOLO DEI DISCORSI ALLA MORTE DI CESARE: DAL FORO AL TEATRO

Di tutti i resoconti antichi relativi al funerale di Cesare, quello che insiste in modo particolare sugli aspetti teatrali della vicenda è senza dubbio il quadro descritto da Appiano. Poiché, come vedremo, è verosimile che Shakespeare conoscesse il vivace racconto dello storico alessandrino, nella prima parte di questo mio contributo analizzerò il testo di Appiano mettendolo a confronto con la celebre scena del *Julius Caesar* shakespeariano che vede Antonio pronunciare il più famoso di tutti i discorsi alla morte di Cesare; nella seconda, per stabilire una sorta di ponte ideale tra il drammaturgo inglese e uno dei suoi epigoni più famosi del secolo scorso, tratteggerò brevemente una scena del dramma *La resistibile ascesa di Arturo Ui* scritto da Bertolt Brecht nel 1941.

Appiano, vissuto nel II secolo d.C., descrive i tumultuosi episodi successivi all'assassinio di Giulio Cesare nel secondo libro delle sue *Guerre civili*, composte quasi duecento anni dopo le vicende narrate. Basata quasi sicuramente sul resoconto di Asinio Pollione (che, al momento della morte di Cesare, si trovava in Spagna), la versione di Appiano ne segue con discreta fedeltà l'orientamento filo-antoniano limitandosi molto probabilmente ad aggiungere alcuni dettagli¹. Dopo la lettura del testamento, quando (il 20 marzo) si venne a sapere che Cesare era stato generoso sia con il popolo (cui venivano dati in uso i giardini), sia con i cittadini romani (a ciascuno dei quali venivano assegnate settantacinque dramme attiche, corrispondenti a circa trecento denari), sia soprattutto con il *leader* dei suoi assassini (Bruto, nipote di sua sorella, che nelle ultime volontà Cesare aveva detto di voler adottare), la reazione dei presenti contro i Cesaricidi fu molto forte; quando Pisone fece portare il cadavere nel foro esponendolo sui Rostri con una ricca cerimonia, di nuovo la risposta del popolo fu piena di gemiti e lamenti (οἰμωγή τε καὶ θρήνος ἦν αὐθις ἐπὶ πλεῖστον)². Fu a questo punto che Antonio, che era stato scelto per pronunciare il discorso funebre (τὸν ἐπιτάφιον) «per il console in quanto console, per l'amico in quanto amico e per il parente in quanto parente», fece ricorso alle sue arti retoriche (ἐτέχναζεν) per pronunciare la sua famosa orazione.

Nella versione di Appiano il discorso presenta un aspetto molto interessante: non è una lunga orazione riportata senza interruzioni come l'encomio funebre di Cassio Dione (e come i classici discorsi degli storici antichi, per esempio quelli tucididei), ma mostra una continua alternanza fra le varie sezioni del discorso di Antonio e la descrizione tanto dei suoi gesti quanto delle reazioni della folla.

Subito dopo aver premesso che non era giusto che il discorso funebre di un uomo così grande fosse pronunciato da una persona sola, Antonio decide di leggere tutti gli onori che il *senatus populusque Romanus*

¹ Cfr. GABBA 1956, pp. 119-151.

² App., *BC* 2.143 ss.

avevano decretato a Cesare. Appiano non elenca tutti i riconoscimenti (ne cita solo due), ma indulge sulla descrizione della *performance* gestuale di Antonio, sottolineandone l'atteggiamento del volto («commosso e severo»), i movimenti degli occhi e delle mani (che sono continuamente rivolti al corpo di Cesare), gli stati d'animo («compassione e risentimento»). Con l'affermazione che Antonio «accentuava le sue azioni con il sostegno delle parole», lo storico ci ricorda con estrema chiarezza che, per ogni oratore antico, i gesti e le parole formavano un tutt'uno inscindibile.

Le sottolineature esplicite rivolte agli aspetti performativi sono una costante per tutta la lunga scena: dopo aver riletto il giuramento che lo obbligava a vendicare Cesare, Antonio alza il tono della voce protendendo le mani verso il Campidoglio; dopo aver elencato rapidamente tutti i suoi trionfi, muta il tono di voce passando dal registro eccitato a quello lamentoso (τὴν φωνὴν ἐς τὸ θρηνηῶδες ἐκ τοῦ λαμπροτέρου μετεποίει); in preda al *pathos*, strappa al cadavere la veste (che era stata squarciata dai pugnali dei congiurati ed era ancora sporca di sangue) e, dopo averla messa su una lancia, la agita davanti al popolo³.

Ma non ci sono solo questi aspetti a contraddistinguere singolarmente il racconto di Appiano. Qua e là, nella descrizione dello storico, compaiono infatti numerosi accenni che prendono a prestito espressioni che ricalcano il tipico linguaggio delle messinscene teatrali. Dopo aver esortato i presenti a levare sul cadavere un inno (ῦμνον) e un lamento (θρηνηνον), Antonio si accosta alla bara di Cesare «come se fosse su un palcoscenico» (ὡς ἐπὶ σκηνῆς); davanti alla veste di Cesare intrisa di sangue, il popolo esprime la sua partecipazione «come un coro» (οἶα χορός), associandosi ai lamenti di Antonio per dare vita a un vero e proprio *kommos* degno di una tragedia di Eschilo. Ancora più interessanti sono inoltre le parole usate per descrivere l'improvvisa apparizione di un'immagine di Cesare molto somigliante, fatta di cera, che viene sollevata per far vedere a tutti i presenti le ventitrè ferite che erano state vibrare sul corpo del dittatore: l'effigie viene girata da tutte le parti «grazie a un artificio meccanico» (ἐκ μηχανῆς)⁴.

Questi tre curiosi dettagli, uniti alla testimonianza sintetica offerta da Svetonio (che racconta come, durante il funerale, fossero stati cantati in onore del defunto versi presi a prestito da due tragedie, il *Giudizio delle armi* di Pacuvio e *l'Elettra* di Acilio), lasciano pensare che la parte finale del discorso di Antonio sia stata accompagnata da una sorta di rappresentazione teatrale dell'assassinio di Cesare che ebbe come momenti più drammatici il verso pacuviano («Che cosa dovrei pensare? Che li ho salvati perché ci fosse chi mi assassinasse?»), l'apparizione dell'immagine di cera e l'esibizione della veste insanguinata⁵.

³ Un colpo di genio, come dimostrano le parole ammirate di Quintiliano (6. 1. 31): «L'efficacia di queste azioni (i.e. i gesti inattesi degli avvocati) è, nella maggior parte dei casi, particolarmente forte, perché è come se gli avvocati trascinassero l'animo degli spettatori davanti al fatto stesso. La toga pretesta di Giulio Cesare, sporca di sangue, che fu mostrata durante il suo corteo funebre, fece infuriare il popolo romano: si sapeva bene che era stato ucciso, perché il suo cadavere era stato collocato sul catafalco, ma quella veste fradicia di sangue fece vedere con tale evidenza l'immagine del delitto che sembrava che Cesare non fosse stato ucciso, ma lo si stesse uccidendo proprio in quel preciso momento».

⁴ Sul ruolo delle immagini degli antenati nella cultura romana, cfr. BETTINI 1988, pp. 177 ss.; per le fonti letterarie relative alle *imagines maiorum*, cfr. FLOWER 1996, pp. 91 ss.

⁵ Suet. *Jul.* 84,1-2. Sul rapporto tra il resoconto di Svetonio e quello di Appiano cfr. KENNEDY 1968, che riesce a proporre un'ipotesi in grado di conciliare i punti apparentemente contraddittori di tutte le versioni antiche (comprese quelle di Cicerone e Plutarco). Il frammento di Pacuvio (fr. 31 Schierl: *Men servasse, ut essent qui me perderent!*) è citato anche da Appiano (*BC* 2,146: ἐμὲ δὲ καὶ τούσδε περισῶσαι τοὺς κτενοῦντάς με); la frase (che nella tragedia pacuviana veniva quasi sicuramente pronunciata da Aiace) suona quanto mai appropriata nella bocca di Cesare.

Di questo spettacolo non ci resta nulla – o ci rimane molto poco. Ma la perdita è stata sicuramente risarcita da William Shakespeare, che per il suo *Julius Caesar* non poteva non trarre ispirazione da una tale ricchezza di elementi scenografici e puramente teatrali, ancorché conservati all'interno di un testo in prosa.

Scritto nel 1599, il *Julius Caesar* fu molto probabilmente uno dei primi drammi shakespeareiani a essere rappresentato al Globe. Quando si discute delle fonti usate da Shakespeare per costruire la sua tragedia, in genere si fa quasi esclusivamente riferimento a Plutarco. T.S. Dorsch, il curatore dell'edizione pubblicata nella serie Arden, afferma nella sua introduzione che, benché Shakespeare avesse attinto anche ad altri testi, la trama del *Julius Caesar* è interamente derivata dalla traduzione delle *Vite* plutarchee di Sir Thomas North; per quel che riguarda la scena del discorso, Dorsch afferma che, non essendo riuscito a trovare nelle biografie di Plutarco un modello per l'orazione di Antonio, Shakespeare aveva preso dalla fonte i fatti (il comportamento del popolo) e, di suo, vi aveva aggiunto l'acuta analisi dei suoi diversi e contraddittori stati d'animo (la volubilità, le passioni, lo humour, la scaltrezza e la cecità)⁶. Anche Monroe Deutsch, che si è occupato del discorso di Antonio in un saggio molto dettagliato, ha sostenuto senza tentennamenti che la fonte di Shakespeare era Plutarco⁷.

Ma, se si esamina con attenzione il testo di Shakespeare dopo aver letto Appiano, si capisce che è molto più probabile supporre che la fonte principale seguita dal drammaturgo inglese sia stato proprio Appiano, che del resto fu tradotto per la prima volta in inglese nel 1578 per opera di un certo W.B.⁸.

Vivian Thomas afferma che il discorso di Appiano può aver offerto numerosi suggerimenti a Shakespeare e ne mette in risalto cinque aspetti⁹.

Il primo aspetto riguarda le coincidenze tematiche. Nella frase che, in Appiano, introduce il discorso di Antonio, si sottolinea che egli fu scelto per pronunciare l'epitafio del console in quanto console, dell'amico in quanto amico, del parente in quanto parente; per tutto il discorso shakespeareiano, Antony insiste in continuazione sul tema dell'amicizia che lo legava a Cesare («He was my friend, faithful and just to me»), soprattutto in voluto contrasto con l'atteggiamento di Bruto, il quale, pur essendo amico (oltre che parente) di Cesare, non si comportò affatto con lui in modo «faithful and just».

Il secondo e il terzo aspetto riguardano coincidenze sceniche e comportamentali. Abbiamo già visto come, nel suo originale resoconto del discorso di Antonio, Appiano sottolineasse continuamente il modo in

⁶ Cfr. DORSCH 1985, p. 26 («Whether Appian was an influence is uncertain, but the consonance of spirit at this high point of the action is interesting»). La celebre traduzione di North pubblicata nel 1579 (la prima edizione fu dedicata alla regina Elisabetta I) non era stata fatta sul testo greco, ma sulla traduzione francese di Jacques Amyot, comparsa nel 1558. Anche il curatore dell'edizione tascabile Oxford (HUMPHREYS 1984) menziona tra le fonti del drammaturgo elisabettiano soprattutto le *Vite* plutarchee.

⁷ Cfr. DEUTSCH 1928. Altri commentatori moderni sottolineano l'importanza della versione di Svetonio (benché la prima traduzione inglese non sia anteriore al 1606).

⁸ *An auncient Historie and exquisite Chronicle of the Romanes warres, both Civile and Foren, Written in Greeke by the noble Orator and Historiographer, Appian of Alexandria*, Raufe Newbery and Henrie Bynniman, London. Il misterioso traduttore può essere forse identificato con il William Barker che nel 1567 tradusse in inglese la *Ciropedia* di Senofonte. Su Appiano come fonte di Shakespeare cfr. SCHANZER 1956 e 1963, ma soprattutto le interessanti considerazioni di GENTILI 1991, pp. 68-76, che studia in dettaglio «gli spunti di Appiano e le interpolazioni dei suoi traduttori». Per un'interessante analisi della scena shakespeareiana cfr. anche MULLINI 1992.

⁹ Cfr. THOMAS 1989, pp. 40-92, che nel corso delle sue riflessioni fa continui riferimenti a BULLOGH 1964.

cui l'oratore usava il cadavere di Cesare come punto focale del suo discorso. Ebbene: anche l'Antony di Shakespeare fa continui riferimenti al cadavere di Cesare, indicando più di una volta la bara che custodisce il suo cadavere («my heart is in the coffin there with Caesar»; «now lies he there»; «then make a ring about the corpse of Caesar», ecc.)¹⁰.

Inoltre, come l'Antonio di Appiano prima eccitava la passione della folla e poi cercava di placarla, allo stesso modo, quasi spaventato dalla forza delle sue parole, l'Antony di Shakespeare esorta il popolo a placarsi: prima di leggere il testamento, ammonisce i presenti che le ultime volontà di Cesare accenderanno la loro ira e li faranno quasi impazzire («it will inflame you, it will make you mad»); dopo aver mostrato la veste squarciata dai colpi di pugnale, tuttavia, sembra pentirsi per averli portati così vicino alla ribellione («Good friends, sweet friends, let me not stir up / to such a sudden flood of mutiny»)¹¹.

Il quarto aspetto concerne il diverso (e più efficace) utilizzo dei medesimi elementi strutturali: se l'Antonio di Appiano aveva fatto un lungo elenco delle vittorie di Cesare, l'Antony di Shakespeare prima ricorda in generale i suoi trionfi sottolineandone i vantaggi economici per il popolo romano (i riscatti versati per la liberazione dei prigionieri di guerra) e poi, mentre mostra ai presenti la veste sporca di sangue indicando tutte le pugnalate (i colpi di Cassio, di Casca e di Bruto), ricorda di avergliela vista addosso per la prima volta una sera d'estate dopo la sua vittoria sui Nervii – un modo per introdurre l'elemento più forte della sua singolare *laudatio*¹². Inoltre, se anche in Plutarco si fa riferimento all'uso della veste come strumento retorico (in particolare nella *Vita di Antonio*), non bisogna dimenticare che è soprattutto Appiano l'autore che insiste sopra questo particolare richiamandolo in continuazione – e questa medesima abbondanza la ritroviamo esaltata nella scena di Shakespeare.

Il quinto aspetto è invece una coincidenza testuale (non molto cogente, a dire il vero): come l'Antonio di Appiano invita i cittadini a purificarsi da una simile mancanza di gentilezza e liberalità, così l'Antony di Shakespeare afferma che la ferita di Bruto «è stata la più crudele di tutte»¹³. Il parallelo risulta più evidente se si legge la traduzione inglese di W.B. e la battuta di Shakespeare: in Appiano la folla è invitata a «purge themselves of this unkindness», mentre nel drammaturgo inglese si legge che la ferita di Bruto «was the most unkindest of all».

La conclusione di Thomas è la seguente: «Il confronto tra la narrazione di Appiano e la potente scena di Shakespeare rivela il modo in cui il drammaturgo inglese ha assorbito l'impatto dei dettagli e s'è immerso con l'immaginazione nella situazione storica mentre nello stesso tempo traduceva gli eventi in una struttura drammatica con tutte le sue possibilità e i suoi limiti»¹⁴.

Dopo Shakespeare, il discorso di Antonio non ha più avuto nulla a che fare con la storia romana e con i suoi testimoni antichi: l'uomo politico ha cessato di essere un personaggio storico per diventare un simbolo del

¹⁰ William Shakespeare, *Julius Caesar*, II atto, vv. 108, 121 e 160.

¹¹ William Shakespeare, *Julius Caesar*, II atto, vv. 146 e 212-3.

¹² William Shakespeare, *Julius Caesar*, II atto, vv. 90-1 e 172 ss.

¹³ App., *BC* 2. 144; William Shakespeare, *Julius Caesar*, II atto, v. 185.

¹⁴ Cfr. THOMAS 1989, p. 66: «A comparison of Appian's account with Shakespeare's powerful scene reveals the way in which Shakespeare absorbed the impact of detail and submerged himself imaginatively into the historical situation while simultaneously translating these events into a dramatic structure with all its possibilities and limitations».

potere immenso della retorica. Ma – ed è qui che si vede il ruolo svolto da Shakespeare – l'immagine di Antonio che è sopravvissuta alle concrete vicende della sua vita reale non è stata quella del viscido approfittatore descritto da Cicerone (che proprio dai sicari mandati da Antonio fu trucidato nella sua villa di Formia), bensì quella dell'affascinante oratore raffigurato dal tragico inglese.

Il discorso che gli è stato affidato da Shakespeare (grazie ai suggerimenti di Appiano) è diventato da allora un famoso esempio di retorica caricata emotivamente, degno di stare alla pari con altri discorsi politici altrettanto famosi, che si è anche meritato una lunga serie di analisi approfondite per metterne in luce i suoi trucchi manipolatori¹⁵. La più celebre è forse la versione proposta da Kenneth Burke nel saggio *Antony in Behalf of the Play*, scritto nel 1935, dove il filosofo e critico letterario americano riscrive il discorso di Antonio immaginando che l'oratore si rivolga non al popolo romano, ma agli spettatori che assistono alla rappresentazione della tragedia shakespeariana¹⁶. In questa versione, Antonio non è più il personaggio che agisce all'interno del dramma, ma l'oratore che, commentando il dramma, ne spiega da fuori i meccanismi interni; la storia proviene sì da Shakespeare, ma viene narrata una seconda volta dal punto di vista di un esperto di retorica che si preoccupa soprattutto di analizzare le tecniche che sono alla base dei discorsi pubblici – a partire dalla frase iniziale, «Friends, Romans, countrymen», costruita abilmente su una progressione numerica (il monosillabo 'Friends', il bisillabo 'Romans', il trisillabo 'countrymen'), definita «a magic formula».

L'Antony shakespeariano è stato un personaggio che, per il suo fascino incredibile, ha attirato l'attenzione di grandi registi. Il primo lavoro di Shakespeare messo in scena da Orson Welles a Broadway (il 6 novembre 1937 al Mercury Theatre) fu proprio il *Julius Caesar* – e fu uno spettacolo che fece scandalo, perché gli attori erano vestiti da fascisti e nazisti e perché Cesare era stato visto dal regista come una sorta di anticipazione di Mussolini¹⁷.

La geniale intuizione di Welles fu, in un certo senso, ripresa da Bertolt Brecht. Nel 1941, mentre si trovava a Helsinki in attesa del visto per entrare negli USA, Brecht scrisse *La resistibile ascesa di Arturo Ui*¹⁸. Il dramma, che non fu mai rappresentato durante la vita del suo autore, viene presentato dallo stesso Brecht come «un tentativo di spiegare al mondo capitalistico l'ascesa di Hitler situandola in un ambiente ad esso familiare». Per ottenere questo risultato, Brecht traspone la storia dell'avvento del nazismo nel mondo dei gangster, con l'obiettivo di mettere in guardia i paesi capitalistici contro il gangsterismo politico nazifascista. Tutti i nomi italo-americani dei protagonisti ricordano (a partire, parzialmente, dal protagonista)

¹⁵ Cfr. da ultimo WILLS 2011, pp. 79-111 (il capitolo: *Antony: The Fox Knows Many Things*).

¹⁶ Il saggio può essere letto in BURKE 1941, pp. 329-343. Sui lavori che Burke (nato a Pittsburgh nel 1897) dedicò al teatro di Shakespeare, cfr. NEWSTOCK 2007.

¹⁷ Il regista volle dare al dramma il sottotitolo *Death of a dictator*. Sullo spettacolo di Welles (che ebbe un grandissimo successo, come testimoniano le 157 repliche) e sulla 'fortuna' del *Julius Caesar* sui palcoscenici novecenteschi cfr. GENTILI 1991, pp. 37-42. Nel 2009 è stato girato il film *Me and Orson Welles*, basato sul romanzo omonimo di Robert Kaplow, che ruota proprio attorno alla celebre messinscena newyorkese. Il ruolo di Welles è stato interpretato dall'attore inglese Christian McKay.

¹⁸ Sarebbe interessante sapere se, nello scrivere il suo saggio (che sembra avere come punto di partenza le modalità caratteristiche del 'teatro epico' brechtiano, dove l'attore rompe la 'quarta parete' e si rivolge direttamente al pubblico), Burke aveva presente il teatro di Brecht. Il drammaturgo tedesco arrivò per la prima volta negli Stati Uniti proprio nel 1935.

personaggi coinvolti nel regime, dal suo luogotenente Ernesto Roma (che allude a Ernst Röhm) ai suoi colleghi gangster Emanuele Giri (Hermann Goering) e Giuseppe Givola (Joseph Goebbels); la palese italianità dei nomi non è soltanto un riferimento alla mafia, ma anche un'allusione agli alleati fascisti.

Ma cosa c'entrano Antonio e Cesare? C'entrano, perché nella sesta scena del dramma, che si svolge nell'appartamento di Ui (collocato, nella finzione teatrale, in una stanza del Mammoth Hotel), troviamo un vecchio attore che il gangster ha fatto chiamare perché vuole prendere lezioni di recitazione (di dizione e di portamento) dal momento che, prima o poi, sarà costretto a parlare in pubblico. E qual è il testo su cui si deve esercitare Ui? «Shakespeare», dice l'attore. «Nient'altro. Cesare. L'eroe classico. Che ne pensa del discorso di Antonio? Sul sarcofago di Cesare. Contro Bruto. Capo degli assassini. Un modello di discorso al popolo, famosissimo. Interpretai la parte di Antonio a Zenith, nel 1908. Proprio quel che le serve, signor Ui».

E, dopo questa breve presentazione, l'attore comincia a recitare «Romani, cittadini, amici, udite! », seguito da Ui, che ripete diligentemente verso dopo verso, corretto ogni tanto dall'attore.

La traduzione di Brecht è sostanzialmente rispettosa e corretta – tranne forse in un punto: tutte le volte che, per bocca di Antonio, Shakespeare ricorda come, a detta di Bruto, Cesare fosse ambizioso (il ritornello «Brutus says he was ambitious»), Brecht traduce questa generica ambizione con l'esplicito desiderio di farsi tiranno («Bruto afferma che voleva farsi tiranno»)¹⁹.

Ora, nel particolare contesto del dramma, Brecht pensa a Ui (che vuole diventare il capo dei gangster di Chicago) e, di conseguenza, portando alle estreme conseguenze la sua allegoria, a Hitler (che nel 1941 voleva diventare – e rischiò seriamente di diventarlo – il capo dell'Europa). Questa particolare interpretazione tuttavia non è solo un'ulteriore conferma della sfumatura demagogica che la critica tendeva a vedere nel discorso shakespeariano, ma anche l'espressione del fastidio di Brecht nei confronti dei dittatori: Hitler, certo, ma anche Giulio Cesare (al quale lo stesso Brecht dedicherà addirittura un romanzo, *Gli affari del signor Giulio Cesare*, pubblicato postumo nel 1956) – e pure Marco Antonio: il fascino del suo *avatar* shakespeariano, reso magari più seducente dall'interpretazione di Marlon Brando (che nel 1953 ottenne, insieme a Richard Burton, Montgomery Clift e Burt Lancaster, la *nomination* per il miglior attore per la sua recitazione nel film di Joseph L. Mankiewicz tratto dal dramma di Shakespeare, anche se l'Oscar andò a William Holden), non deve farci dimenticare che, dopo aver fatto assassinare Cicerone, Antonio lasciò la città che, un giorno, l'aveva ammirato mentre ricordava nel Foro l'amico morto, per vivere da nemico come un faraone egiziano.

Simone Beta

Università degli Studi di Siena
 Centro Antropologia e Mondo Antico
 e-mail: simone.beta@unisi.it

¹⁹ «Cäsar war tyrannisch».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BETTINI 1988: M. Bettini, *Antropologia e cultura romana. Parentela, tempo, immagini dell'anima*, Roma 1988.
- BULLOUGH 1964: G. Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, vol. V, *The Roman Plays*, London 1964.
- BURKE 1941: K. Burke, *The Philosophy of Literary Form. Studies in Symbolic Action*, Baton Rouge 1941, New York 1957², Berkeley and Los Angeles 1973³.
- DEUTSCH 1928: M.E. Deutsch, *Antony's funeral speech*, «University of California Publications in Classical Philology» 9 (1928), pp. 127-148.
- DORSCH 1985: William Shakespeare, *Julius Caesar*, ed. T.S. Dorsch, London and New York 1985.
- FLOWER 1996: H.I. Flower, *Ancestor masks and aristocratic power in Roman culture*, Oxford 1996.
- GABBA 1956: E. Gabba, *Appiano e la storia delle guerre civili*, Firenze 1956.
- GENTILI 1991: V. Gentili, *La Roma antica degli Elisabettiani*, Bologna 1991.
- HUMPHREYS 1984: William Shakespeare, *Julius Caesar*, ed. A. Humphreys, Oxford 1985.
- KENNEDY 1968: G. Kennedy, *Antony's speech at Caesar's funeral*, «The Quarterly Journal of Speech» 54 (1968), pp. 99-106.
- MULLINI 1992: R. Mullini, *I segni del teatro in Julius Caesar, III.ii*, in M. Tempera (a cura di), *Julius Caesar: dal testo alla scena*, Bologna 1992, pp. 125-43.
- NEWSTOCK 2007: S.L. Newstock, *Kenneth Burke on Shakespeare*, Anderson (SC) 2007.
- SCHANZER 1956: E. Schanzer, *Shakespeare's Appian. A Selection from the Tudor Translation of Appian's Civil Wars*, Liverpool 1956.
- SCHANZER 1963: E. Schanzer, *The Problem Plays of Shakespeare: a Study of Julius Caesar, Measure for Measure, Antony and Cleopatra*, London and New York 1963.
- THOMAS 1989: V. Thomas, *Shakespeare's Roman Worlds*, London and New York 1989 (1991²).
- WILLS 2011: G. Wills, *Roma and Rhetoric. Shakespeare's Julius Caesar*, New Haven and London 2011.