

Simone Forlesi

Memoria storica, riforma del teatro e identità nazionale nel ciclo di tragedie romane di Antonio Conti

**HISTORICAL MEMORY, THEATRICAL REFORM,
AND NATIONAL IDENTITY IN ANTONIO CONTI'S
CYCLE OF ROMAN TRAGEDIES**

Abstract: This essay aims to analyze the presence of historical memory in Antonio Conti's poetical and theoretical reflection. Through his cycle of Roman tragedies, he staged some salient moments of Roman history which illustrated the transition from the monarchy to the republic, and from the republic to the empire. In the framework of the theatrical reform inaugurated at the beginning of the 18th century by Scipione Maffei's *Merope*, Conti's dramaturgical and theoretical work constitutes an extremely important contribution, starting from the tragedies' ponderous paratexts, where the author gradually establishes the need for a national theatre, following the English and French models, while being centered exclusively on the events of Roman history.

Keywords: Antonio Conti; Historical Memory; Roman History; Roman Tragedies; Theatrical Reform; Eighteenth-Century Italian Literature.

SIMONE FORLESI

Università di Pisa, Italia
simone.forlesi@fileli.unipi.it

DOI: 10.24193/cechinox.2023.44.04

Fra i vari tentativi di riforma del teatro tragico italiano, avviati a inizio Settecento da figure come Scipione Maffei, i coniugi Riccoboni, Gianvincenzo Gravina, Pier Jacopo Martello, Ludovico Antonio Muratori e Giovan Gioseffo Orsi, un posto di assoluto rilievo va senz'altro riconosciuto anche ad Antonio Conti e al suo ciclo di tragedie romane, costituito dal *Giunio Bruto*, dal *Marco Bruto*, dal *Giulio Cesare* e dal *Druso*. Non è certo possibile dar conto in questa sede degli itinerari compositivi ed editoriali di un progetto tanto complesso e stratificato da impegnare il suo autore grossomodo dal 1717, periodo a cui va fatta risalire l'ideazione di un dramma su Giulio Cesare, al 1748, anno di pubblicazione del *Druso*: tragedia, quest'ultima, che in realtà Conti aveva iniziato a scrivere già nel corso degli anni Venti, in parziale sovrapposizione alle ultime fasi del lavoro sul *Cesare*, edito per la prima volta a Faenza nel 1726, e alla traduzione dell'*Athalie* di Racine¹. D'altro canto, la stessa ampiezza del progetto, che avrebbe portato l'autore a ideare contestualmente un trattato sulla tragedia e a realizzare un vero e proprio teatro romano intorno alle due tragedie

repubblicane del ciclo, ossia il *Giunio Bruto* e il *Marco Bruto*, non consente nemmeno di soffermarsi distesamente sulla fitta rete di interlocutori, referenti e patroni a cui Conti sottopose nel tempo il proprio lavoro: un elemento certamente decisivo per comprendere le implicazioni politiche sottese al programma drammaturgico e ricostruibili in filigrana a partire dalle stesse dedicatorie delle tragedie².

Tuttavia, in una prospettiva tesa a verificare i nessi fra memoria storica e discorso letterario, è bene richiamare preliminarmente l'attenzione su alcuni dati noti, ma indispensabili per inquadrare la complessità e la portata del tentativo di riforma del genere tragico, teorizzato e messo in atto da Conti attraverso la rivitalizzazione della memoria storica romana³. L'esperienza biografica e intellettuale di Conti maturò in gran parte in un contesto europeo, durante alcuni prolungati soggiorni a Parigi e a Londra, che lo tennero fuori dalla Penisola fra il 1713 e il 1726. E già nel corso del primo soggiorno parigino abbiamo una prima e importante testimonianza di un interesse specifico per il dibattito teorico sulla tragedia, perché fu proprio Conti a pubblicare nel 1714 il dialogo *Della tragedia antica e moderna, o sia, L'impostore* di Pier Jacopo Martello, conosciuto dall'abate padovano nella stessa capitale francese solo l'anno prima⁴.

Altrettanto noto è però il fatto che fu soprattutto il successivo soggiorno in Inghilterra fra il 1715 e il 1718 a risultare cruciale per gli sviluppi della produzione tragica contiana. Dopo essersi pienamente integrato nella vita scientifica inglese, tanto da rivestire un ruolo decisivo di mediazione e coordinamento nella controversia relativa alla paternità del calcolo infinitesimale

e nella parallela polemica fra Leibniz e Clarke sul sistema teologico e cosmologico newtoniano, Conti ebbe modo di soggiornare nel 1717 a Kensington, dove si legò in particolare a John Sheffield, duca di Buckingham, e a sua moglie⁵. Fu proprio a questa altezza che Conti ideò, insieme ad un abbozzo di un poema sulla filosofia newtoniana e alla traduzione dell'*Essay upon Poetry* dello stesso Sheffield, il progetto di una tragedia su Giulio Cesare, la quale doveva configurarsi come una vera e propria traduzione e rielaborazione dell'omonima tragedia del duca di Buckingham, a sua volta modellata sulla celeberrima tragedia shakespeariana. A dare conto dell'interesse maturato nei confronti dell'opera drammaturgica di Sheffield e, più in generale, per la moderna tragedia inglese sarebbe stato lo stesso Conti nella lunga lettera a Pier Jacopo Martello, premessa alla *princeps* del *Cesare*:

[...] il Duca di Bukingano mi diede a leggere due Tragedie, che aveva fatte; il Cesare, il Bruto, che propriamente non sono, che il Cesare di Sasper diviso in due. Sasper è il Cornelio degl'Inglese, ma molto più irregolare del Cornelio, sebbene al pari di lui pregno di grandi idee, e di nobili sentimenti. Ristringendomi qui a parlare del suo Cesare, il Sasper lo fa morire al terzo atto; il rimanente della Tragedia è occupato dall'aringa di Marc-antonio al Popolo, indi dalle guerre e dalla morte di Cassio e Bruto. Può maggiormente violarsi l'unità del tempo, dell'azione, e del luogo? Ma gl'Inglese disprezzano fino al Catone le regole d'Aristotile per la ragione che la tragedia è fatta per piacere e che ottima ella

è allora che piace [...]. Così pensava cred'io la maggior parte degli Italiani del 1600 guasti dalle Commedie Spagnuole; e mi maraviglio, come in quel secolo niuno si sia avvisato di tradurre in Italiano le Commedie e Tragedie Inglesi, colme d'accidenti come le Spagnuole, ma certamente con caratteri più naturali e leggiadri. L'Italia avrebbe se non imparata tutta la storia de i Re d'Inghilterra, che da' loro poeti è stata posta sul teatro, ogni vita di Re dando materia ad una tragedia. La prima tragedia regolare degli Inglesi è il Catone del Sig. Addison. Il carattere di Catone è maraviglioso, e di tutt'altro gusto, che non sono i caratteri ideali, e troppo giganteschi, attribuiti talvolta dal Cornelio a' Romani, ma l'episodio degli amori introdotto nel Catone lo guasta, onde del Cesare gli esclude il Duca di Buckingham, benché poi cangi la scena al fine d'ogni atto e faccia morire Cesare in Senato a vista degli spettatori; e dopo la sua morte introduca l'aringa di Marcantonio al popolo per conservare il bel fondo di quella del Sasper. Il Bruto è più freddo ancorché pieno di politica e sentimenti d'un Republicone. L'una e l'altra Tragedia è scritta in verso sciolto, come il poema del Milton, poiché, secondo gl'Inglesi, la rima è sola propria de' componimenti lirici, e non de' drammatici, o degli epici; quelli perché debbono imitare il dialogo familiare, questi la storia. Annojato io del soggiorno di Kinsington me n'andai a Londra, e frequentava la casa di Mylord Pembrock per erudirmi dell'antichità, e la casa del Duca di Buckingham per erudirmi della

poesia, e della tragedia Inglese. Egli con ragioni si vive m'esaltò la dignità del Cesare, che me ne innamorai; e non contento della favola, che egli ne aveva tessuta, mi posi a leggere attentamente Svetonio, Dione, e Plutarco per comporne un'altra a modo mio. Abbozzatala nella mia mente, cominciai coraggiosamente a esprimerla in verso sciolto endecasillabo, perché mi parve il più convenevole per la Tragedia, come quello, che è più grave di ogni altro, e le cui formole si possono variare all'infinito per le cesure, e gl'interrompimenti del dialogo, onde ne nascono tutte le specie di versi. Gl'Inglesi, che hanno scritto in verso sciolto, coll'esempio forse d'Omero, terminano il senso col verso, o tutto al più l'estendono a due versi. Ciò rende il verso più sostenuto, più pieno, e più robusto; e quindi avviene che fa più forza sull'animo dello spettatore, e che il Comico lo recita con maggior dignità: due cose alle quali debbesi aver molto riguardo per supplire alla rima esclusa dalla Tragedia in virtù del dialogo⁶.

Oltre a risultare determinante per conoscere le origini del progetto del *Giulio Cesare* e, in prospettiva, del ciclo di tragedie romane, il lungo passo della lettera a Martello risulta fondamentale anche per iniziare a mettere a fuoco l'importanza attribuita da Conti alla memoria storica nel suo progetto di riforma del teatro tragico italiano. Inoltre, il brano testimonia l'effettiva incidenza del modello inglese su alcuni aspetti compositivi fondamentali, come quelli della materia (di carattere storico e di respiro nazionale) e della forma metrica⁷.

Sono tutti elementi che dimostrano in maniera evidente come la stesura della tragedia su Giulio Cesare avesse rappresentato per Conti un momento di riflessione essenziale circa gli statuti e i meccanismi del tragico, sullo sfondo più ampio del dibattito relativo alla tragedia italiana e ai grandi modelli di teatro nazionale europei. Come si è già avuto modo di accennare, la prima edizione del *Cesare*, così come la lettera a Martello ad essa premessa, costituivano però l'approdo di un lavoro compositivo e teorico quanto mai impegnativo e travagliato che durava già da un decennio.

Dopo i tre anni trascorsi oltremarica, Conti rientrò nuovamente in Francia, dove sarebbe rimasto fino all'ottobre del 1726. Nel corso di questo secondo soggiorno francese, Conti s'inserì nei circoli e nei salotti di Lord Bolingbroke e di Madame de Caylus, dove ebbe modo d'intervenire nelle dispute fra novatori e antichisti, con riguardo alla traduzione omerica di La Motte, e di difendere le teorie estetiche di Gravina, attaccate da Madame Ferrand⁸. Sollecitato dal dibattito interno all'Accademia Francese sul problema della tragedia, Conti si diede alla concreta versificazione dei suoi progetti drammatici, a partire naturalmente dal *Cesare*.

In una prima e imperfetta forma, Conti lesse la tragedia a vari intendenti francesi e italiani, ricevendo caldi incoraggiamenti da Luigi Riccoboni e dalla moglie Elena Balletti. Successivamente l'opera fu letta nel salotto di Antonio del Giudice, principe di Cellamare e rappresentante di Spagna alla corte di Luigi XIV. Quest'ultimo costituì il tramite con il nunzio apostolico Cornelio Bentivoglio d'Aragona, il quale rimase tanto entusiasta di una lettura della tragedia, tenuta sul finire del 1718

presso la residenza dell'inviato del Duca di Parma, Francesco Landi, da proporsi di finanziare la pubblicazione dell'opera.

A seguito del rientro del nunzio apostolico a Roma, Conti e Bentivoglio ebbero una significativa corrispondenza, che non soltanto consente di seguire da vicino, per il periodo compreso fra il maggio 1725 e l'aprile 1731, le fasi finali dell'*iter* compositivo ed editoriale del *Cesare*, ma soprattutto di penetrare nella poetica di Conti, mentre andava maturando l'idea di un trattato organico sul genere drammatico, da accompagnare a un piano concreto di prove con la definizione di un vero e proprio ciclo di tragedie romane. Nel corso della corrispondenza con Bentivoglio, Conti si soffermò infatti sulla definizione strutturale del *Cesare* (una tragedia semplice, con un solo protagonista e un solo centro d'interesse), in contrapposizione alla seconda tragedia a cui stava lavorando (cioè il *Druso*, esempio di tragedia "avviluppata"). Inoltre, discusse i pregi del teatro francese e le ragioni della sua decadenza, interrogandosi contestualmente sui caratteri del dramma riformato (la presenza o meno del prologo, del coro e lo sfortimento degli elementi inutili) e sui tratti distintivi dell'endecasillabo tragico. Infine, entrò via via nel merito dei pareri ricevuti da autorevoli lettori, come Orsi e Muratori a Modena; Pier Caterino Zeno a Venezia; Carlo Rinuccini, Anton Maria Salvini e Giuseppe Averani a Firenze⁹.

Già la prima delle missive a Bentivoglio a noi pervenute risulta paradigmatica da più punti di vista, perché fin dal maggio 1725 Conti poteva discutere distesamente del suo lavoro e dei suoi fini, in rapporto dialettico – e spesso polemico – col teatro francese, lasciando inoltre intravedere la possibilità di un ampliamento coerente del

numero di tragedie di argomento romano. In particolare, Conti chiedeva al patrono di posticipare l'impressione del *Cesare*, per offrirlo insieme al *Druso* e per creare così una sorta di dittico in cui avrebbero trovato pari rappresentazione la definitiva crisi delle istituzioni repubblicane intorno al principato cesariano e la degenerazione dei costumi col consolidamento dell'impero.

Al di là degli aggiornamenti sul progetto, dei singoli rilievi, e delle considerazioni sul teatro di Corneille e Racine, la lettera del maggio 1725 costituisce però anche una vera e propria dichiarazione di poetica drammaturgica, con la quale Conti si prefiggeva espressamente di rifondare la tragedia sulla "morale", sulla "politica" e su "tutto ciò che diletta ammaestrando":

Mi consigliano a Venezia abolire i cori, ed io non v'ho difficoltà, ma bisogna pur abolire il prologo, senza del quale la tragedia è perfetta. Io ne lascio la decisione a V. E., ma io sarei di parere di troncargli le cose inutili, e oserei pur pregarla a differire l'impressione della tragedia sino a tanto che io gli mandi il mio *Druso*, che le sarà dedicato, come tutte le altre cose mie. [...] Sono già all'atto quarto e prima dell'anno la tragedia sarà terminata. Ho dato nel *Cesare* l'esempio di una tragedia semplice, voglio dare nel *Druso* l'esempio di una tragedia avviluppata. Si sostiene il *Cesare* per la grandezza del fatto e de' personaggi che l'accompagnano; ma nel *Druso* le passioni sono più veementi ed i caratteri più teatrali. Io mi lusingo che i caratteri di Tiberio, di Seiano e della maggiore Agrippina nulla cedono in novità e in dignità a' caratteri del *Britannico* francese [...].

Io vorrei dar moto al teatro introducendovi la morale, la politica, e tutto ciò che diletta ammaestrando. La nostra lingua non ha bisogno di componimenti lirici od epici; i drammatici le mancano, ma se mai gli Italiani si sveglieranno, le loro tragedie saranno ben più perfette delle francesi, il verso delle quali sarà sempre affettato, gli amori soverchi e inutili i confidenti. È lungo tempo che ho tradotto in verso sciolto l'*Atalia* del Racine, e che l'Accademia Francese vuol proporre in esempio, dimostrando che dopo Sofocle ed Euripide tragedia più perfetta non s'è fatta da' Latini, né da altra nazione. Dovrebbero altresì dimostrare che come il teatro francese è stata aperto dal *Cid*, la più imperfetta di tutte le tragedie, così s'è finito per l'*Atalia*, perché in verità le tragedie che la seguirono non sono che romanzi tutti pieni d'epigrammi e di caratteri inverisimili¹⁰.

Le parole di Conti denotavano evidentemente la volontà di restaurare un teatro dalla forte impronta civile, a cui affidare contenuti paradigmatici e forti sul piano morale e politico. E da qui la scelta di una materia storica che fosse possibile percepire – in una prospettiva italiana – come nazionale. D'altro canto, si tratta di punti che sarebbero emersi esplicitamente anche nella lettera di Martello a Conti, inclusa fra i paratesti della *princeps* del *Cesare*. Qui Martello avrebbe infatti riconosciuto all'autore il merito di aver recepito l'"esempio" e le "massime degli Ateniesi", ossia i principi secondo i quali "essere cosa molto giovevole alla politica de' governi e alla correzione de' popoli l'esemplare poema di ben

tessuta Tragedia”, il cui scopo è perseguibile soprattutto quando “non dalla favola, ma dalla storia il tragico avvenimento derivasi, troppo giovando al far impressione entro degli animi de’ mortali la verità per se famosa dell’argomento”. Nelle parole dello stesso Martello la materia storica si profilava dunque come la più utile per l’inveramento della catarsi tragica, cosicché lo spettatore “non pensi quasi ad assidersi ad uno spettacolo, ma di trovarsi al fatto medesimo; e il verisimile intrecciato alla storia, l’uditore si prenda per vero e commuovasi”¹¹.

All’altezza degli anni Venti, la scelta di una tragedia fondata sulla memoria storica romana trovava però la sua più distesa e argomentata giustificazione nella stessa dedicatoria del *Cesare* a Cornelio Bentivoglio, la quale va considerata – al pari delle *Prefazioni* delle successive tre tragedie – come una vera e propria lettera critica, una sorta di breve trattato di poetica tragica¹². È infatti in questo paratesto del *Cesare* che Conti dichiarava i propri intenti teorici e programmatici, con riguardo particolare alle ragioni profonde sottese alla scelta di una tragedia tratta dalla storia, e ancor più specificamente dalla storia romana.

Dopo aver affermato che lo scopo ultimo della sua tragedia è quello di indurre “i poeti italiani a superare le altre nazioni nella drammatica, come certamente nella lirica e nell’epica le hanno superate” (un punto già esplicito nella sopracitata lettera a Bentivoglio del maggio 1725), e aver dato una definizione di tragedia, intesa come imitazione di un’azione volta simultaneamente a istruire e dilettere, Conti si soffermava sulla maggiore utilità di un’azione vera rispetto a un’azione favolosa. Innanzitutto, l’azione vera, che espone

l’ordine delle cose così come sono realmente avvenute, contiene i principi e le leggi della natura e della provvidenza, alla base della “scienza utile agli uomini e agli stati”. La tragedia deve quindi ricorrere a cognizioni vere per generare conoscenza e istruire; nondimeno essa deve accompagnare la verità storica con motivi, mezzi e circostanze verosimili. Conti arrivava così a dichiarare che il “fondo dell’azion vera” diletta più della falsa, perché il diletto nasce dal confronto fra l’imitazione e ciò che viene imitato, fra la copia e l’originale e tale procedimento razionale fa percepire allo spettatore la forza e la bellezza del suo animo, così da trarne godimento¹³.

Esposti questi principi di carattere generale, che sottendevano evidentemente un’interpretazione tutta civile ed esemplare della catarsi tragica, l’autore passava ad esporre i motivi che l’avevano indotto a scegliere per oggetto della propria tragedia la storia romana. Innanzitutto, dal punto di vista del pubblico italiano, essa si configurava fra tutte come la più nota, costituendo da sempre un paradigma ineludibile per ogni pratica di governo. Alla maggiore consuetudine si accompagnava inoltre un sistema di valori complessivamente simile e di conseguenza la finalità di ammaestramento, insita nella tragedia, risultava perseguibile con maggiore facilità ed efficacia. Secondo Conti, non erano infine trascurabili la ricchezza di fonti e la magnificenza stilistica degli scrittori romani:

Primariamente la Storia romana è più nota delle barbare e delle greche. Noi l’impariamo dalla fanciullezza, e ce la proponiamo come l’oggetto e la norma delle massime e de’ consigli, che somministrare si possono a

principi e repubbliche. Può dunque il lettore, dove della Storia romana si tratti, da sé supplire a molte cose, che semplicemente si accennano. In secondo luogo, questa Storia contiene usi, costumi e modi di pensare simili, o almeno più proporzionati a' nostri, che que' de' Greci e d'altre nazioni a noi d'imperio, o d'età meno vicine. Si possono dunque per essa intendere e gustar meglio e più tosto gl'insegnamenti offertici dalla tragedia. In terzo luogo, tanta è la copia degli autori, i quali hanno scritto le romane cose, che combinando le loro sentenze possiamo individuare i caratteri de' personaggi tragici e circostanziare in guisa gli eventi che nulla manchi alla perfetta loro verisimiglianza. Taccio, che l'idea della maestà del Romano Imperio, e lo splendore, e la magnificenza dello stile degli scrittori romani non poco contribuiscono a render l'azione e l'espressione di lei maravigliosa¹⁴.

Pertanto, se Conti attribuiva alla tragedia il compito di far conoscere e istruire, la storia romana si configurava in una prospettiva italiana come la materia più atta a una sorta di restaurazione innovatrice, che recuperasse il senso profondo e originario della tragedia classica, la sua *gravitas* e la sua dimensione civile, e che potesse davvero riabilitare il genere tragico – per usare le parole del Muratori della *Perfetta poesia italiana* – a “scuola di buoni costumi” e a “cattedra di lezioni morali”, in grado d'incidere specificamente sul cuore degli spettatori¹⁵.

Nelle ultime pagine della lettera Conti poteva inoltre annunciare la volontà di redigere un trattato sulla tragedia, nel quale

si prefiggeva di dispiegare “un'analisi critica non solo delle greche, ma anche delle latine, italiane, francesi e inglesi tragedie”¹⁶. Un dato importante, dunque, ed estremamente sintomatico della volontà di un progetto di riforma a tutto tondo, che sarebbe venuto ulteriormente ad ampliarsi sul principio del 1730, come risulta esplicitamente attestato da una lettera a Bentivoglio, dove Conti metteva al corrente il nunzio apostolico dell'inoltro del manoscritto del *Druso* e, soprattutto, della stesura di un'ulteriore tragedia dedicata al primo Bruto:

Invio a V. Em.^{za} il *Druso* con la prefazione, a cui manca il principio, che in breve le invierò con l'*Atalia* ed altre carte. [...] V. E. ne sarà giudice, come di tutto il resto. La prego umilmente a leggere prima la prefazione e far qualche riflessione sui tre gradi dell'inganno di Seiano, senza l'idea de' quali non può intendersi la tragedia né nel tutto, né nelle parti. Non m'è costata poca fatica ridurre ad essi quanto v'è di più acuto e di più utile nella morale e nella politica di Cornelio Tacito, e V. E. vedrà forse con piacere come nella mia tragedia egli è tutto trasfuso. [...] Ho procurato di sostenerlo quanto ho potuto, ma lo stile tragico congiungendo insieme il maestoso dell'epico senza la sua sonorità, e il dolce del lirico senza il suo fraseggiamento, riesce sommamente differente, perché convenien dire molto in poche parole, e sempre con novità e con vivacità senza impiegare altre figure che quelle del discorso familiare. [...] Molti mi persuadono a terminare un'altra tragedia, c'ho abbozzato da lungo tempo, ed è il primo Bruto; il soggetto è stato da

molti trattato, ma non con molta fortuna. Se mai termino questa tragedia avrò mostrata quale sia stata ne' suoi principi la romana repubblica, quale ne la sua decadenza, e cos'era divenuta quando si passò dalla repubblica alla monarchia. Tutte e tre le tragedie fanno un sistema compiuto di ciò che v'è di più essenziale e istruttivo nella storia romana, e questo pensiero mi lusinga molto, tanto più che nel *Bruto* posso introdurvi ciò che è stato insegnato di più grande e di più bello dagli antichi e da' moderni sulla stessa temperatura de' governi politici¹⁷.

Solo negli anni Quaranta Conti avrebbe portato a compimento il ciclo di tragedie, con la rappresentazione del *Giunio Bruto* e del *Marco Bruto* al San Samuele di Venezia, con la loro revisione e la loro impressione definitiva presso l'editore Pasquali e con la già citata edizione del *Druso* nel 1748. Tuttavia, Conti ebbe modo di tornare distesamente sul suo tentativo di riforma tragica, sulla stesura di un trattato sulla tragedia e sul proposito di fondare un vero e proprio teatro romano nella *Prefazione* al primo volume delle *Prose e poesie*, edito per lo stesso Pasquali nel 1739¹⁸. Infatti, del tutto svincolato – rispetto ai paratesti delle tragedie – da questioni più specifiche e contingenti, come lo spettro di fonti di volta in volta impiegato e le soluzioni adottate per rispettare quantomeno verosimilmente i principi aristotelici di unità di tempo, spazio e azione, Conti poteva qui ribadire i tratti costitutivi della propria poetica tragica, soffermandosi ancor più distesamente sulla struttura del trattato; sull'analisi della memoria storica romana quale materia più adatta a una

tragedia moderna e italiana; e, infine, sui principi d'interesse alla base della stesura delle quattro tragedie romane.

La riflessione contiana partiva così dall'assunto secondo il quale la tragedia contiene universalmente “un esempio credibile d'una sciagura accaduta a persone illustri, ed ordinata ad istruire per via della compassione e del terrore gli uomini dell'età presente, perché non si fidino de i beni della fortuna, e imparino da' mali altrui a provvedere a' proprj”¹⁹. Da questo presupposto esemplare, pedagogico e morale, nasceva la stessa orditura del trattato sulla tragedia. Conti avvertiva che nel primo libro la disamina si sarebbe concentrata sul fatto che ogni dramma si fonda su un'azione e su una passione, attorno alle quali si sviluppa tutta la gradazione dell'azione, con le sue dinamiche fatte di equilibri e contrasti fra protagonista e antagonista, fino alla catastrofe e allo scioglimento definitivo del nodo. Il secondo libro sarebbe invece stato dedicato allo spettatore e alle passioni che la tragedia deve instillargli. Dopo aver tratto le somme sulle regole della tragedia nel terzo libro, nel quarto e nel quinto Conti avrebbe invece discusso dei costumi di scena e delle parole, cioè della “qualità del verso tragico, sia del dialogo, sia de' cori, e tutto ciò che riguarda l'apparato della Tragedia o la Scena”. Coerentemente con quanto annunciato già nella lettera di dedica del *Cesare*, il sesto libro avrebbe infine passato in rassegna le tragedie antiche di Eschilo, Sofocle ed Euripide e le tragedie moderne italiane, francesi e inglesi, allo scopo d'indagare altresì “il fine, per il quale sia stata introdotta la Tragedia in varj Paesi, ed in varj secoli”²⁰.

Al termine dell'esposizione relativa ai contenuti del trattato, Conti veniva poi

a concentrarsi sul soggetto della tragedia, riaffermando immediatamente che è meglio trarre la materia tragica dalla storia. In diretta continuità con gli assunti della dedicatoria del *Cesare*, Conti ribadiva che fra tutte le storie quella preferibile è la romana, in quanto più delle altre “conveniente alla gravità e alla maestà della Tragedia, alla sua verisimiglianza e credibilità, e per le cose che propone più confacevole agli spettatori del nostro secolo, ed insieme più utile, e più dilettevole per ragione degli eventi, e i costumi espressi e circostanziati con le sentenze di Scrittori insigni, e a noi noti fin dalla fanciullezza”. Rispetto alla tragedia greca, la storia romana è infatti intrisa di principi di “umanità ispirataci dalle leggi Romane e perfezionati in noi da i lumi del Cristianesimo” ed essa ha in fondo soggetti altrettanto “fecondi in passioni tragiche, che i Greci”. Così sono le morti di Lucrezia e di Virginia, così quelle dei due Gracchi e del secondo Scipione; e ancora i “sommamente atroci casi” avvenuti con le proscrizioni di Mario e Silla e le vicende della congiura di Catilina. Oltre alle vicende biografiche di Silla e Pompeo, morti tragicamente esemplari sono quelle di Cesare, Cicerone, Bruto, Cassio, Marco Antonio e Cleopatra. Analogamente, soggetti adatti alla riscrittura tragica sono presenti fino alla caduta dell’Impero romano o, a ritroso, già dalla fondazione di Roma e dall’approdo di Enea in Italia²¹.

Riaffermata la funzionalità della storia romana per perseguire i fini ultimi della tragedia, ossia l’ammaestramento e il diletto del pubblico, Conti poteva finalmente dichiarare, con riferimento al trattato, il proposito di fondare un teatro interamente destinato alla rappresentazione di tragedie di argomento romano:

[...] nel mio trattato a lungo esamino ancor questo punto e propongo di stabilire un Teatro, ove regolarmente si rappresentassero Tragedie tolte dalla Storia romana. Se un tale Teatro s’erigesse e si frequentasse, io son certo, che i giovani e i vecchi imparerebbero, più facilmente che da’ Libri, a trarre dagli Spettacoli delle cose Romane gli ammaestramenti, che loro sono più necessarj a condursi nell’arte della vita e dei Regni. [...] Chi può biasimar colui, che vedendo gli Uomini del suo secolo tanto innamorati della Storia Romana, tenta di promuovere il modo più facile, e più dilettevole per farla più universale? V’è un’altra ragione. Gl’Inglese amano le tragedie dei loro Re, perché dei fatti domestici meglio s’impara, che da’ stranieri. Noi siamo tutti Cittadini d’Italia; egli ci è dunque naturale amar le cose che accaddero nel nostro Paese, e lusingarci almeno con la memoria della grandezza delle virtù, e dell’impero di coloro, che dominarono tutto il resto della terra a lor nota, e vi dominano ancora colle leggi, che a tutte l’altre Nazioni parteciparono²².

Intorno alla fondazione di un teatro romano, Conti poneva nuovamente l’accento – e sempre in un’ottica italiana – sulla forte esemplarità della storia romana, tanto per apprendere gli insegnamenti “più necessarj a condursi nell’arte della vita e dei Regni”, quanto per perseguire quel diletto e quella lusinga che è possibile trarre in somma grado solo dalla memoria delle gesta e delle virtù del più grande impero dell’antichità. Pertanto, come già aveva fatto nella lettera critica a Martello, l’autore

istituiva un parallelo fra il suo progetto di riforma e la tradizione teatrale inglese, segnata da una forte impronta storica e nazionale, ribadendo perentoriamente la maggiore utilità dei “fatti dimestici” per educare il pubblico.

Coerentemente con quanto appena dichiarato, Conti metteva in chiaro il disegno delle quattro tragedie e i fini a loro sottesi. Il ciclo di tragedie romane doveva rappresentare complessivamente le “epoche principali dello stabilimento della Repubblica, del suo cangiamento in Monarchia, de’ vizj strabocchevoli de’ Monarchi”. Più specificamente, il *Giunio Bruto* metteva in scena le virtù “necessarie per fondar la Repubblica Romana, la quale durò nello stesso vigore di spirito e di massime dall’esclusione dei Re fino ai Gracchi”: un punto di vista ulteriormente circoscritto nella *Prefazione* alla tragedia, dove Conti avrebbe parlato dello zelo di Bruto quale *focus* unico ed esclusivo dell’opera. Al contrario, nel *Marco Bruto* la “maschia virtù del primo Bruto si vede alterata ed indebolita”, soprattutto perché gli altri congiurati sono mossi esclusivamente da “avarizia, frode, odio, e desiderio di vendetta”. Infine, nel progetto del secondo *Cesare* l’autore poneva l’azione “nell’esecuzione del disegno ch’egli ha di riformar la Repubblica, dandogli un capo elettivo”, mentre il *Druso* presentava la dinamica opposta al *Giunio Bruto*, “tanto la monarchia avea cangiato i costumi dell’antica Repubblica”²³.

A sostegno del proprio progetto di riforma del teatro tragico, attraverso la rivitalizzazione della memoria storica romana e la rappresentazione dei suoi più importanti mutamenti politico-istituzionali, Conti ricordava contestualmente gli elogi rivolti al *Cesare* da Pietro Calepio

nel *Paragone della poesia tragica d’Italia con quella di Francia* del 1732, per ragioni che andavano dall’aderenza alla storia, al decoro romano e ai caratteri antichi (ma non a discapito dell’efficacia drammaturgica), fino all’introduzione del coro diviso e allo stile caratterizzato da “una certa austera avversione de’ vani ornamenti”. L’apprezzamento di Calepio offriva lo spunto a Conti per ricordare come nel suo trattato esaminasse a lungo “la necessità del Coro diviso per dare più di maestà e di varietà all’azione, e per non interromperla co’ suoni, che non vi hanno proporzione, o con intermezzi comici, che la sfigurano”. Sempre sulla scorta di Calepio, Conti poteva così riaffermare la necessità di un teatro espurgato “dagli abusi e dall’inezie”, a partire dal “suono de’ violoni” e da “quelle insipide sciocchezze, che debbon soffrire le migliori tragedie, se vogliono esser rappresentate”. Dunque, la materia storica romana e così le sue fonti storico-letterarie assurgevano esplicitamente a parametro di stile tragico, il quale doveva fondarsi sulla mimesi degli “storici ed oratori romani e greci” e della “grandezza dell’eloquenza loro”. Il recupero della memoria storica romana in ambito tragico veniva pertanto a configurarsi programmaticamente anche come un fatto di stile, di ripristino della *gravitas* e dell’eloquenza antica, di imitazione della retorica classica, in antitesi a qualsivoglia eccesso romanzesco²⁴.

Si tratta di un punto su cui Conti avrebbe avuto modo di tornare anche all’altezza della *Prefazione* al *Marco Bruto* del 1744, paratesto non privo d’intenti apologetici per le critiche di Charles Freret al *Cesare* e per le obiezioni ricevute a seguito della rappresentazione al San Samuele di Venezia delle due tragedie repubblicane.

Non è possibile soffermarsi distesamente su come la *Prefazione* al *Marco Bruto* riprendesse e riformulasse tutti i tratti costitutivi della poetica tragica contiana, così com'era venuta a profilarsi fino ad allora fra i paratesti del *Cesare*, del primo volume delle *Prose e poesie* e del *Giunio Bruto*. Basti accennare soltanto alla rilevanza attribuita al passaggio dal *Giunio Bruto* al *Marco Bruto* per la riforma morale del teatro tragico e all'incidenza congiunta del *Trattato della tragedia* di Gravina e dell'*Historie romaine* di Charles Rollin sulla lunga descrizione del sistema di valori del *cives* romano, che Conti chiamava qui in causa per mettere a fuoco l'unità d'interesse del *Giunio Bruto* e del *Marco Bruto*. L'insistenza sulla *pietas* romana, intesa come amore per la famiglia, per la religione, per la patria e per la libertà, risultava infatti estremamente utile per esplicitare la finalità morale delle due tragedie, cioè l'assoluta preminenza del bene pubblico su quello privato, e per ribadire al contempo come nella storia romana fosse possibile rintracciare gli esempi di virtù più prodigiosi e più tragici.

A quanti gli avevano obiettato l'eccessiva oscurità di una materia tutta romana, Conti replicava delineando un pubblico e un popolo corrispondenti a "un aggregato di persone, o superficialmente, o profondamente informate della favella e della storia, e particolarmente della storia romana, imparata dalle persone ben educate nella più tenera età". E in questa prospettiva Conti sottolineava un elemento che emergeva già *en passant* nella *Prefazione* al primo volume delle *Prose e poesie*, ossia l'estrema attualità – anche da un punto di vista editoriale e storiografico – della storia romana: un fatto con delle ripercussioni sia sulla definizione del pubblico di riferimento, appunto, sia sul

piano delle fonti e delle opere su cui poter modellare la materia e la forma tragiche. Conti appurava così che "non v'è storia che più della romana si sia pubblicata", non solo attraverso le edizioni, le ristampe e le traduzioni dei principali storici antichi, ma anche grazie all'opera storiografica di René-Aubert Vertot, Laurence Echard, Francois Catrou, Pierre-Julien Rouillé e, soprattutto, quella di Rollin, tanto più meritoria "perché tessuta con le parafrasi dei testi latini, ed interrotta da digressioni opportune sul governo e sui costumi de' Romani"²⁵.

Erano dunque anche questi i viatici attraverso i quali andava perseguita la riforma della tragedia italiana e delle sue finalità morali e civili, tanto sul piano della materia, quanto su quello dello stile, giusta la lezione dei grandi riformatori del teatro francese Corneille e Racine, ai quali andava il merito di aver purgato la tragedia "dall'inezie, dall'oscenità, dall'empietà" e di aver reso possibile ascoltare con piacere "i lunghi ragionamenti d'Augusto, d'Agrippa, di Mitridate, per l'intelligenza de' quali convien applicare molti fatti storici al caso di cui si tratta"²⁶. Fra i paratesti del *Cesare*, del primo volume delle *Prose e poesie* e del *Marco Bruto* sono quindi enucleati i principi fondamentali e le coordinate entro cui Conti definì il proprio progetto di riforma del teatro tragico, incardinato su una memoria storica esemplare e nazionale. In Corneille e soprattutto nel Racine dell'*Athalie*, la cui versione era stata inclusa non a caso nel primo volume delle *Prose e poesie*, Conti aveva potuto trovare un modello di tragedia intesa come scuola di morale, fondata sul contrasto psicologico delle passioni e sul rifiuto della falsità del carattere romanzesco. E se prima di tutto era stato il teatro shakespeariano a indurre Conti a

ragionare nei termini di una tragedia storica e nazionale e a verificare la sua attuabilità in un'ottica italiana, furono però gli esempi contemporanei di tragedie romane di Addison, Sheffield e Gravina i più diretti e immediati antecedenti a cui guardare per mettere in scena la storia romana e alcuni dei suoi snodi più cruciali.

BIBLIOGRAFIA

- Alfonzetti, Beatrice, *Il corpo di Cesare. Percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento*, Modena, Mucchi, 1989.
- Alfonzetti, Beatrice, *Congiure. Dal poeta delle botte all'eloquente giacobino (1701-1801)*, Roma, Bulzoni, 2001.
- Alfonzetti, Beatrice, "Conti e la fondazione del 'Teatro romano'. *Giunio Bruto e Marco Bruto in scena*", in Guido Baldassarri, Silvia Contarini e Francesca Fedi (ed.), *Antonio Conti: uno scienziato nella 'République des Lettres'*, Padova, Il Poligrafo, 2009, pp. 271-300.
- Alfonzetti, Beatrice, *Dramma e storia. Da Trissino a Pellico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012.
- Alfonzetti, Beatrice, "La Felicità delle Lettere", in Anna Maria Rao (ed.), *Felicità pubblica e felicità privata nel Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 3-30.
- Alfonzetti, Beatrice, "La nascita della critica drammatica sotto forma di lettera. Da Antonio Conti a Manzoni", in Fabio Forner, Valentina Gallo, Sabine Schwarze e Corrado Viola (ed.), *Le carte false. Epistolarità fittizia nel Settecento italiano*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. 373-391.
- Alfonzetti Beatrice, "Conti: il teatro romano al San Samuele fra Iside e Palladio", in *Eadem, Felicità e letteratura a Venezia. Maffei, Conti, Goldoni*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2020, pp. 101-133.
- Bussotti, Alviera, *"Belle e savie". Virtù e tragedia nel primo Settecento*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2018.
- Contarini, Silvia, "Conti e Racine: la traduzione dell'*Athalie*", in Antonio Daniele (ed.), *La traduzione letteraria. Teoria e prassi*, Padova, Esedra, 2009, pp. 11-33.
- Conti, Antonio, *Il Cesare. Tragedia del Sig. Abate Antonio Conti nobile veneto. Con alcune cose concernenti l'opera medesima*, Faenza, nella Stampa di Gioseffantonio Archi, 1726.
- Conti, Antonio, *Prose e poesie del Signor Abate Antonio Conti patrizio veneto. Tomo primo. Parte prima [-Tomo secondo e postumo]*, Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1739-1756.
- Conti, Antonio, *Le Quattro tragedie composte dal Signor Abate Antonio Conti patrizio veneto. Dedicate a S. E. il Signor Conte Emanuele di Richecourt*, Firenze, presso Andrea Bonducci, 1751.
- Forlesi, Simone, *Tra Londra e Firenze. Letterati, diplomatici ed editori nel primo Settecento italiano*, Pisa, Edizioni della Normale, 2021.
- Gallo, Valentina, "È nota l'istoria di Davide che suonando l'arpa danzava'. I cori tragici dal *Cesare* al *Druso*", in Guido Baldassarri, Silvia Contarini e Francesca Fedi (ed.), *Antonio Conti: uno scienziato nella 'République des Lettres'*, Padova, Il Poligrafo, 2009, pp. 303-333.
- Martello, Pier Jacopo, *Della tragedia antica e moderna*, Valentina Gallo (ed.), Sorbonne Université, LABEX OBVIL, 2018, http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/historiographie-theatre/martello_della-tragedia-antica-e-moderna_1715/. Ultima consultazione: 13 giugno 2022.
- Mattioda, Enrico, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016.
- Perrone, Antonietta Loredana, "Il *Cesare* di Antonio Conti tra Shakespeare e Addison", in Giuseppe Coluccia e Beatrice Stasi (ed.), *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto. Dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, Galatina, Mario Congedo Editore, 2006, vol. I, pp. 191-204.
- Rabboni, Renzo, *Specular sodo, ragionar sostanzioso. Studi sull'abate Conti*, Firenze, Olschki, 2008.
- Rabboni, Renzo, "Letture veneziane: Lady Walpole in visita all'abate Conti", in Fabiana di Brazzà, Ivano Caliaro, Roberto Norbedo, Renzo Rabboni e Matteo Venier (ed.), *Le carte e i discepoli. Studi in onore di Claudio Griggio*, Udine, Forum, 2016, pp. 219-229.

- Rabboni, Renzo, *Cornelio Bentivoglio d'Aragona e il teatro a Ferrara tra Sei e Settecento. Con l'edizione critica della Pulcheria*, Milano, Biblion Edizioni, 2020.
- Ricuperati, Giuseppe, "Le parole di Clio e l'Illuminismo. I. Linguaggio e mestiere dello storico nel primo Settecento", in *Studi storici*, n. 24, 1983, pp. 7-36.
- Riga, Pietro Giulio, "Cornelio Bentivoglio, letterato e ambasciatore di Spagna alla corte di Roma (1726-1732)", in Valentina Gallo e Monica Zanardo (ed.), *Diplomatici en travesti. Letteratura e politica nel 'lungo' Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2022, pp. 37-48.
- Varano, Valentina, "Il dibattito teatrale di primo Settecento in alcune lettere fittizie all'abate Conti", in Fabio Forner, Valentina Gallo, Sabine Schwarze e Corrado Viola (ed.), *Le carte false. Epistolarità fittizia nel Settecento italiano*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. 423-435.

NOTE

1. Per gli intrecci fra gli itinerari compositivi del *Cesare*, del *Druso* e dell'*Atalia* mi limito provvisoriamente a rinviare a Silvia Contarini, "Conti e Racine: la traduzione dell'*Athalie*", in Antonio Daniele (ed.), *La traduzione letteraria. Teoria e prassi*, Padova, Esedra, 2009, pp. 11-33. Per un quadro complessivo sull'attività letteraria di Antonio Conti rimando agli Atti ancora recenti di Guido Baldassarri, Silvia Contarini e Francesca Fedi (ed.), *Antonio Conti: uno scienziato nella 'République des Lettres'*, Padova, Il Poligrafo, 2009. Più in generale, per una disamina di ampio respiro sui tentativi di riforma del teatro tragico italiano nel XVIII secolo cfr. Enrico Mattioda, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016.
2. Sui punti ora evocati cfr. variamente Beatrice Alfonzetti, *Il corpo di Cesare. Percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento*, Modena, Mucchi, 1989, pp. 135-200; *Eadem*, "Conti e la fondazione del 'Teatro romano'. *Giunio Bruto* e *Marco Bruto* in scena", in *Antonio Conti: uno scienziato nella 'République des Lettres'*, pp. 271-300; Renzo Rabboni, *Specular sodo, ragionar sostanzioso. Studi sull'abate Conti*, Firenze, Olschki, 2008; *Idem*, "Letture veneziane: Lady Walpole in visita all'abate Conti", in Fabiana di Brazzà, Ilvano Caliaro, Roberto Norbedo, Renzo Rabboni e Matteo Venier (ed.), *Le carte e i discepoli. Studi in onore di Claudio Griggio*, Udine, Forum, 2016, pp. 219-229. Per quanto concerne il valore innanzitutto politico del ciclo di tragedie, vengono offerte chiare indicazioni già nella lettera di dedica dell'edizione complessiva del 1751, indirizzata dallo stampatore Andrea Bonducci al conte Richecourt, presidente del Consiglio di Reggenza del Granducato di Toscana. Cfr. pertanto la dedicatoria delle *Quattro tragedie composte dal Signor Abate Antonio Conti patrizio veneto. Dedicate a S. E. il Signor Conte Emanuele di Richecourt*, Firenze, presso Andrea Bonducci, 1751, pp. IV-VI: "Finalmente restando per me terminata l'Edizione di quattro gravissime tragedie fabbricate sulla Storia Romana da un gran Filosofo, da Voi personalmente conosciuto e stimato; ardisco di presentarvele. [...] Della sublimità de' soggetti Voi già comprendete, o Signore, l'importanza delle cose, che nelle medesime si racchiudono. Caratteri di Personaggi insigni, e memorabili eternamente nelle Storie, congiure, sollevazioni, guerre, consigli, paci, uccisioni, e tant'altri strepitosi avvenimenti prodotti dal torbido Genio d'un Popolo feroce ed eroe, e dalle varie forme di governo, a cui soggiacque l'istessa Città, che fu Signora del Mondo tutto; sono gli ammirabili oggetti che incontrerete nella lettura delle presenti Tragedie, e che osserverete con piacere uguale alla profonda cognizione da Voi posseduta delle necessità di uno Stato, e dell'Arte di ben governarlo, in cui siete eccellente Maestro".
3. Sul rapporto fra tragedia, storia e storiografia nel Settecento si vedano i lavori di Beatrice Alfonzetti, *Congiure. Dal poeta delle botte all'eloquente giacobino (1701-1801)*, Roma, Bulzoni, 2001, in particolare pp. 13-34, e soprattutto *Dramma e storia. Da Trissino a Pellico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012.
4. Sulle vicende redazionali ed editoriali del dialogo martelliano si veda l'ampia "Introduzione" a Pier Jacopo Martello, *Della tragedia antica e moderna*, Valentina Gallo (ed.), Sorbonne Université, LABEX OBVIL, 2018.

5. Per un inquadramento del soggiorno inglese di Conti e del suo impegno in ambito scientifico rimando – anche per la bibliografia pregressa – al mio *Tra Londra e Firenze. Letterati, diplomatici ed editori nel primo Settecento italiano*, Pisa, Edizioni della Normale, 2021, pp. 115-117 e 137-139.
6. “Risposta del Signor Abate Antonio Conti al Signore Jacopo Martello”, in *Il Cesare. Tragedia del Sig. Abate Antonio Conti nobile veneto. Con alcune cose concernenti l'opera medesima*, Faenza, Nella Stampa di Gioseffantonio Archi, 1726, pp. 54-56.
7. Sull'incidenza dei modelli inglesi nel teatro contiano si veda, ad esempio, Antonietta Loredana Perone, “Il *Cesare* di Antonio Conti tra Shakespeare e Addison”, in Giuseppe Coluccia e Beatrice Stasi (ed.), *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto. Dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, Galatina, Mario Congedo Editore, 2006, vol. I, pp. 191-204. Per una disamina delle strategie metriche adottate da Conti nel ciclo di tragedie romane cfr. Valentina Gallo, “È nota l'istoria di Davide che suonando l'arpa danzava. I cori tragici dal *Cesare* al *Druso*”, in *Antonio Conti: uno scienziato nella République des Lettres*, pp. 303-333.
8. Sui rapporti instaurati a questa altezza cronologica con Madame de Caylus si vedano Silvia Contarini, *Op. cit.*, pp. 11-19 e Renzo Rabboni, *Specular sodo, ragionar sostanzioso. Studi sull'abate Conti*, pp. 115-129.
9. Renzo Rabboni, *Specular sodo, ragionar sostanzioso. Studi sull'abate Conti*, pp. 57-114. Per un quadro aggiornato su Cornelio Bentivoglio d'Aragona, la sua attività letteraria e il suo mecenatismo si vedano ora Renzo Rabboni, *Cornelio Bentivoglio d'Aragona e il teatro a Ferrara tra Sei e Settecento. Con l'edizione critica della Pulcheria*, Milano, Biblion Edizioni, 2020 e Pietro Giulio Riga, “Cornelio Bentivoglio, letterato e ambasciatore di Spagna alla corte di Roma (1726- 1732)”, in Valentina Gallo e Monica Zanardo (ed.), *Diplomatici in travesti. Letteratura e politica nel 'lungo' Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2022, pp. 37-48.
10. Lettera di Conti a Bentivoglio (ante 29 maggio 1725), in Renzo Rabboni, *Specular sodo, ragionar sostanzioso. Studi sull'abate Conti*, p. 67.
11. Cfr. “Al nobil uomo Abate Antonio Conti patrizio veneto”, in *Il Cesare. Tragedia del Sig. Abate Antonio Conti nobile veneto*, pp. 36-37: “Fu per consiglio vostro, e diciam anche fu colla vostra assistenza, che i dialoghi della tragedia antica e moderna col titolo d'*Impostore* abbozzai, a quel Serenissimo Delfino allora fanciullo scrivendoli, il quale giovane ora, Re, e sposo promette rinnovare sul trono di Francia il genio sempre magnanimo del suo grand'Avo, e de i sempre suoi gloriosi Capeti. Voi foste, che sendo io tornato in Italia, ne faceste uscire da cotesti torchi la prima edizione, l'anno mille e settecento quattordici, di modo che non punto mi giugne nuovo, esser Voi delle materie tragiche ottimo giudice: anzi fu al giudizio vostro, e a quello del Padre Tournemine, e di Monsieur Fontenelle, che io mi arrende, e proposi ripassando in Italia, di lasciar correre il rimanente del mio Teatro alle stampe. Ma voi non contento dell'esser Giudice di così fatti componimenti, avete voluto ancora farvene artefice, ben avvisandovi coll'esempio, e colle massime degli Ateniesi, esser cosa molto giovevole alla politica de' Governi, e alla correzione de' popoli l'esemplare poema di ben tessuta Tragedia: il quale fine allora più agevolmente si consegue, quando non dalla favola, ma dalla storia il tragico avvenimento derivasi, troppo giovando al far impressione entro degli animi de' mortali la verità per se famosa dell'argomento; di modo che chiunque siede alla rappresentazione, non pensi quasi ad assidersi ad uno spettacolo, ma di trovarsi al fatto medesimo; e il verisimile intrecciato alla storia, l'uditore si prenda per vero, e commuovasi”.
12. Sui paratesti del *Cesare* fin qui evocati cfr. Beatrice Alfonzetti, “La nascita della critica drammatica sotto forma di lettera. Da Antonio Conti a Manzoni”, in Fabio Forner, Valentina Gallo, Sabine Schwarze e Corrado Viola (ed.), *Le carte false. Epistolarità fittizia nel Settecento italiano*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. 373-391 e, nello stesso volume, Valentina Varano, “Il dibattito teatrale di primo Settecento in alcune lettere fittizie all'abate Conti”, pp. 423-435.
13. “A sua Eminenza il Signor Cardinale Bentivoglio d'Aragona”, in *Il Cesare. Tragedia del Sig. Abate Antonio Conti nobile veneto*, pp. 6-7.
14. *Ibidem*, pp. 8-9.

15. Si veda su questi temi Alviera Bussotti, *“Belle e savie”. Virtù e tragedia nel primo Settecento*, Alessandria, Edizioni Dell’Orso, 2018.
16. “A sua Eminenza il Signor Cardinale Bentivoglio d’Aragona”, in *Il Cesare. Tragedia del Sig. Abate Antonio Conti nobile veneto*, p. 19.
17. Lettera di Conti a Bentivoglio (databile ai primi del 1730), in Renzo Rabboni, *Specular sodo, ragioner sostanzioso. Studi sull’abate Conti*, pp. 109-110.
18. Per una disamina complessiva della *Prefazione* al primo volume di *Prose e poesie*, sulle sue implicazioni massoniche e sul suo simbolismo platonico si veda Beatrice Alfonzetti, “Conti e la fondazione del ‘Teatro romano’”, pp. 288-299; *Eadem*, “La Felicità delle Lettere”, in Anna Maria Rao (ed.), *Felicità pubblica e felicità privata nel Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura. 2012, pp. 3-30; *Eadem*, “Conti: il teatro romano al San Samuele fra Iside e Palladio”, in *Eadem, Felicità e letteratura a Venezia. Maffei, Conti, Goldoni*, Alessandria, Edizioni Dell’Orso, 2020, pp. 101-133.
19. “Prefazione” a *Prose e poesie del Signor Abate Antonio Conti patrizio veneto*, Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1739, vol. I, p. [xl]. Nella *Prefazione* al primo volume delle *Prose e poesie* le pagine non sono numerate; pertanto, per questo come per i successivi rimandi, si è deciso di adottare una numerazione meccanica in cifre romane, indicata fra parentesi quadre.
20. *Ibidem*, pp. [xl]-[xli].
21. *Ibidem*, pp. [xlili]-[xliv]: “Se ben poi si esamina la Storia Romana, ella ha de’ Soggetti al pari fecondi in passioni tragiche, che i Greci. La morte di Lucrezia e di Virginia sveglieranno la più tenera compassione, se nella prima saggiamente si rammemori l’adulterio di Sesto, e nella seconda si scopra in Virgino un amor invincibile per la libertà della Patria. Nella caduta della Repubblica le virtù si snervano, ma l’oggetto Tragico cresce, poiché tragiche al sommo sono le morti dei due Gracchi, e del secondo Scipione, e sommamente atroci i casi accaduti nelle proscrizioni di Mario e di Silla, e che danno soggetto a tre quattro Tragedie. La congiura di Catilina quanto è ammirabile per la parte di Cicerone che la frastorna, tanto è terribile per la parte di Catilina che l’ordisce, ed è sul punto d’eseguirla [...]. Il P. de la Rue ha mostrato che nella vita di Silla v’è un soggetto dignissimo di tragedia, e dove naturalmente intervengono con Silla, Cesare e Pompeo. Nella vita di Pompeo vi sono due Tragedie, senza parlar di quella della sua morte artifiziosamente trattata da Cornelio. La morte di Giulio Cesare contiene una grand’epoca della Storia Romana [...]. Soggetto di Tragedia è la morte di Cicerone, di Bruto e di Cassio; né può negarsi che la morte di Marc’Antonio disgiunta od accompagnata con la morte di Cleopatra non sia un’azione delle più tragiche. [...] Sino ad Augustolo, o sino alla caduta dell’Imperio Romano vi sono tragiche Storie: ma perché ne mancherebbono nella sua fondazione?”
22. *Ibidem*, pp. [xlvi]-[xlvii].
23. *Ibidem*, pp. [xlvii]-[I]. Si ricordi che nella *Prefazione* al *Marco Bruto* Conti avrebbe poi sostenuto che le due tragedie repubblicane erano servite entrambe a rappresentare l’amore per la patria e per la sua libertà, sentimento sommo e tanto al di sopra di ogni interesse privato da costringere i due Bruti rispettivamente a “sacrificare i figliuoli” e a “uccider l’amico che l’avea sommamente beneficiato”.
24. *Ibidem*, pp. [xlviii]-[xlxi]: “Se si vuol perfezionare il Teatro convien cominciare a purgarlo dagli abusi e dall’inezie, ed una delle maggiori è certamente il suono de’ violoni, e quelle insipide sciocchezze, che debbon soffrire le migliori tragedie, se vogliono esser rappresentate. Quanto allo stile, io son d’opinione, che ove particolarmente si ponga sul Teatro cose Romane, non si possa mai ben conservare il decoro de’ costumi, cercando nel Petrarca e nel Pastor Fido i colori, le figure, e la dolcezza del dire. Convien cangiar metodo, studiando negli storici ed oratori romani e greci la forza, l’impeto, la brevità, la grandezza dell’eloquenza loro. Convien cangiar metodo, studiando negli Storici ed Oratori Romani e Greci la forza, l’impeto, la brevità, la grandezza dell’eloquenza loro. Nella Commedia, per ben imitare il ragionamento familiare, s’è ormai fisso il verso prosaico; la Tragedia non essendo meno Drammatica, non lo ricerca meno, ma il verso tragico non debbe essere né così pedestre, né così intrecciato come il Comico, ma grave e sostenuto, talora ondeggiante e spazioso, talora interrotto e conciso secondo la dignità della materia, o la veemenza degli affetti”.

25. “Prefazione” al *Marco Bruto*, in *Le Quattro tragedie composte dal Signor Abate Antonio Conti patrizio veneto*, p. 188: “se per popolo s’intende la più vil plebe, oscura è la mia tragedia; ma è chiara se per popolo s’intende un aggregato di persone, o superficialmente, o profondamente informate della favella, e della storia, e particolarmente della storia romana, imparata dalle persone ben educate nella più tenera età. In questo felice secolo per le lettere, non v’è storia che più della romana siasi pubblicata, perché oltre le antiche e nuove stampe di Tito Livio, di Dionigi di Alicarnasso, di Polibio, d’Appiano, delle vite di Plutarco trasportate nell’italiana favella dalla latina alla greca, abbiamo pure in italiano la storia francese voluminosa del P. Catrou e Rovillè, le rivoluzioni di Roma dell’Abate Vertot, il compendio di storia romana dell’Echard, la storia romana di Rollino, la migliore e la più sensata di tutte l’altre, perché tessuta con le parafrasi de’ testi latini, ed interrotta da digressioni opportune sul governo e su costumi de’ Romani”. In questa prospettiva è ancora utile rimandare a Giuseppe Ricuperati, “Le parole di Clio e l’Illuminismo. I. Linguaggio e mestiere dello storico nel primo Settecento”, in *Studi storici*, n. 24, 1983, pp. 7-36.
26. “Prefazione” al *Marco Bruto*, in *Le Quattro tragedie composte dal Signor Abate Antonio Conti patrizio veneto*, p. 191: “Prima di Racine, di Cornelio era il Teatro di Francia in molto peggior stato del nostro, ma questi due celebri Autori lo purgarono dall’inezie, dall’oscenità, dall’empietà e con piacere s’ascoltano adesso i lunghi ragionamenti d’Augusto, d’Agrippa, di Mitridate, per l’intelligenza de’ quali convien applicare molti fatti storici al caso di cui si tratta. Flessibile è il popolo e disposto a ricever l’impressioni a guisa della cera; va dove gli altri lo guidano, e le donne stesse stimolate dalla curiosità che in loro sveglia il diletto della passione, s’applicano, non volendo, a studiare la storia”.