

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FERRARA

SHAKESPEARE
dal testo alla scena

7.

A. LOMBARDO/K. ELAM/R. ZACCHI/R. MULLINI/
M. TEMPERA/R. NICOLAI/J. McRAE/D. HIRST/L. CARETTI

ANTONY AND CLEOPATRA
dal testo alla scena

a cura di
MARIANGELA TEMPERA



DIPARTIMENTO DI "STUDI ANGIO-GERMANICI
E DELL'EUROPA ORIENTALE" (S.A.G.E.O.)
INV. **900 7290**
COLLOC.

Editrice **qubb** Bologna

900 7290

Le nostre intenzioni, ed essendo regale
Ha preso la sua strada: in che modo sono morte?
Non le vedo sanguinare.

Dolabella Chi le ha viste per ultimo?

Prima Gna. Un povero contadino che le portava dei fichi.
Ecco il suo cesto.

Cesare Avvelenate, dunque.

Prima Gna. O Cesare, fino a un momento fa

Questa Carmiana viveva, stava in piedi e parlava:
L'ho trovata che sistemava il diadema
Della sua padrona morta. Ha cominciato a tremare
E all'improvviso è caduta.

Cesare Nobile debolezza! Se avessero ingoiato il veleno

All'esterno si vedrebbe un gonfiore: ma sembra che dorma,
Come se volesse prendere un altro Antonio
Con la rete potente della sua bellezza.

Dolabella Qui sul suo petto c'è un filo di sangue,
E qualcosa di gonfio — lo stesso sul braccio.

Prima Gna. È il morso di un aspidi, e su queste foglie di fico
C'è il limo, come quello che l'aspidi lascia
Nelle caverne del Nijo.

Cesare È assai probabile che sia morta così:

Il suo medico mi dice che aveva fatto
Infiniti esperimenti su come morire
Con dolcezza. Stendetela sul letto e portate
Le sue donne fuori del Mausoleo: lei sarà sepolta
Accanto al suo Antonio. Sulla terra
Nessuna tomba racchiuderà una coppia
Così famosa: eventi grandi come questo
Colpiscono coloro che li hanno provocati
E la loro è storia di pietà non meno grande
Della gloria di chi li ha portati
Ad essere compianti. Il nostro esercito
Presenzierà con parata solenne al funerale.
Poi a Roma. Vieni, Dolabella,
Bada che ci sia il massimo ordine
In questa grande solennità.

Escono.

Traduzione di Agostino Lombardo

“HERE IS MY SPACE”:
LA TEATRALIZZAZIONE DELLA STORIA IN
ANTONY AND CLEOPATRA

KEIR ELAM

Università di Pisa

I. *Shakespeare, le fonti*

Per molti, il binomio “Shakespeare e le sue fonti” suscita già in anticipo un certo senso di *ennui*. L'immagine che evoca è, forse, quella del diligente lavoro filologico, un po' ottocentesco, di ricerca dei rimandi testuali e degli echi verbali, oppure quella dei dotti dibattiti nelle riviste specializzate sulla provenienza letteraria di, mettiamo, Atto III scena 3 di *Timon of Athens*, oppure quella della semplice fatica di lettura di lunghi annali storici, per poter o dover metterli poi a confronto con i (non brevi) testi shakespeariani che ne derivano.

Senza pretendere di non provocare a mia volta la stessa reazione (annoiata) nel parlare del rapporto fra *Antony and Cleopatra* e la sua fonte narrativa, vorrei, comunque, sottolineare in partenza l'estremo interesse che *un certo tipo* di lavoro sulle fonti può riservare per il lettore, e non di meno per lo *spettatore*, di Shakespeare. E non è un interesse di tipo semplicemente “collezionistico” (la pura raccolta di dati sulla genesi delle opere, tanto per saperne il più possibile). Il lavoro che mi propongo in questa sede di illustrare brevemente — ma che fa riferimento, in realtà, ad una vasta ricerca di équipe alla quale ho partecipato, durata dieci anni e conclusasi da non molto¹ — guarda alle fonti come miniere di informazioni non tanto su quello che il drammaturgo aveva *letto* quanto su come egli *lavorava*, cioè come metteva insieme il suo materiale narrativo, come da questo costruiva una trama drammatica, e come poi disponeva il tutto per la scena. Ecco, se la fonte narrativa ci permette di vedere Shakespeare “al lavoro” come drammaturgo e come, diciamo, regista ideale (nonché, storicamente, reale) dei propri drammi, allora forse acquisisce davvero nuovo fascino come oggetto di studio.

Va detto subito che tale illuminazione sul lavoro shakespeariano "in corso" è possibile solo laddove un determinato dramma intrattiene con *una* fonte un rapporto privilegiato e, diciamo, costante, a livello costruttivo: vale a dire, laddove Shakespeare segue un testo narrativo o storiografico in modo esteso per costruire la fabula, l'intreccio e, magari, lo stesso discorso della sua opera.

Per fortuna, non mancano casi del genere. Un altro e più recente drammaturgo, George Bernard Shaw, si riferì una volta, con il suo caratteristico spirito dissacrante, a quello che chiamò "Shakespeare's gift of telling a story — provided someone else told it to him first". È un paradosso suggestivo: il più originale ed inventivo fra i drammaturghi inventava, in realtà, ben poco; come molti dei drammaturghi suoi contemporanei, non solo inglesi ma anche italiani, spagnoli, ecc., Shakespeare di solito non creava *ex novo* o *ex nihilo* le storie che intendeva mettere in scena, ma le ricavava da fonti novelistiche, leggendarie o storiche. Ed è proprio questa circostanza — in mancanza dei brogliacci dell'autore — che ci permette di "spiarlo" al lavoro, di seguire da vicino i processi di drammatizzazione e di teatralizzazione di materiale non di per sé drammatico o scenico.

II. "Storico" = "tragico"

La dipendenza di Shakespeare da una fonte narrativa è particolarmente marcata nel caso degli *history plays*, sia che trattino la storia inglese, sia che riguardino quella romana, e nel caso delle *tragedie*, mentre alcune commedie (come, ad esempio, *Love's Labour's Lost* e *A Midsummer Night's Dream*) sembrano prive di una fonte forte e privilegiata. Dal punto di vista fontistico, quindi, e non solo, i drammi storici e le tragedie sono molto vicini fra di loro, con dei confini non assoluti o inviolabili. Entrambi si basano non solo su storie prese in prestito, ma su "la Storia" raccontata, cioè su testi storiografici. Dalle cronache di Holinshed, ad esempio, derivano sia la seconda tetralogia dei drammi storici che *Macbeth*. Molti dei drammi shakespeariani classificati come tragedie sono anche e innanzitutto drammi storici. D'altro lato, i drammi tradizionalmente raggruppati come *history plays*, e in modo particolare i drammi romani, mostrano una fortissima impronta tragica, e non ci sono

dubbi che Shakespeare seleziona e plasma il suo materiale storiografico sempre di più, nel corso della sua carriera, secondo le esigenze e le costrizioni di un modello tragico, quel *mythos*, o fabula/intreccio, riguardante la sorte di un individuo elevato, che per Aristotele era l'anima della tragedia².

Non a caso, se diamo un rapido sguardo alle più celebri tragedie dai tempi greci fino almeno al periodo romantico, scopriamo che in molti casi l'invenzione tragica deriva da miti, leggende, cronache, che possono essere più o meno lontani dal momento della composizione. Il *mythos*, come storia o fabula/intreccio, corrispondeva spesso con il mito, o storia leggendaria, e Aristotele stesso legittima questo patrimonio mitico come materiale fontistico. Nell'Atene del quinto secolo a.C., come egli scrive, "I migliori tragedie sono composte intorno a poche famiglie, come per esempio ad Alceone, Edipo, Oreste, Meleagro, Tieste, Telefo e a quanti sia accaduto di patire o fare cose terribili"³.

Il tragico shakespeariano ed elisabetiano nasce come tragico storico più che mitico, anche se le storie prescelte portano sempre una fortissima carica simbolica per la comunità. Anche i drammaturghi elisabetiani, come i tragediografi greci, selezionavano, rispetto al vastissimo *corpus* storiografico a loro disposizione, un repertorio limitato di nomi e di periodi. Il loro orientamento prediligeva la storia patria medievale-rinascimentale e la storia romana, con particolare attenzione ad alcuni momenti precisi: nella storia inglese, alle grandi guerre civili del Quattrocento, scontri a valenza emblematica ed ammaestratrice utilizzabili anche ai fini della legittimazione della dinastia Tudor, e, nel mondo romano, ai conflitti degli ultimi anni della Repubblica, anch'essi rilevanti per la loro pregnanza politica, ideologica e morale, ancora "attuale" o attualizzabile per gli elisabetiani.

Sono proprio i drammi romani di Shakespeare ad esemplificare meglio delle altre opere la forte interdipendenza fra modello storico, o storiografico, e modello tragico. Quando lavora su Plutarco, sul finire degli anni Novanta, Shakespeare ha già prodotto tutti i suoi drammi storici "inglesi" (a parte *Henry VIII*), ed ha quindi ormai completamente maturato la sua competenza drammaturgica nel trattare eventi del passato, così come gli sono trasmessi da fonti. Pertanto, i drammi romani si configurano come opere sapientemente strutturate rispetto al *continuum* storico che Shakespeare trovava nei

suoi testi fonte. Tale sviluppo di competenza si sposa, d'altra parte, con un tipo di scrittura storiografica, quella di Plutarco, ben diversa dal rimo sequenziale ed annalistico delle *Cronache* inglesi, in quanto incentrata su *biografie* (e non su regni) di grandi personaggi.

La biografia plutarchiana, nel narrare fatti storici, tende a vedere la genesi e gli esiti sulla base dei protagonisti, delle loro complesse personalità, dei loro "démoni" positivi o negativi. E sotto questo punto di vista, sono esemplari le *Vite* scelte da Shakespeare per i suoi drammi. Per comporre *Julius Caesar*, Shakespeare utilizzò ben tre delle *Vite*: quella di Giulio Cesare stesso, quella di Bruto e quella di Antonio. Di queste biografie, solo quella relativa a Bruto presenta un quadro quasi del tutto positivo del protagonista, mentre la *Vita di Cesare* mette continuamente in rilievo la contraddittoria personalità di un uomo che portò al trionfo Roma, ma rischiò anche di rovinarla, a causa del suo *hybris* tragico, vale a dire la sua ambizione monarchica. Nel nostro caso di *Antony and Cleopatra*, la *Vita di Antonio*, già in parte utilizzata per *Julius Caesar*, rivela un altro personaggio di grande levatura come guerriero ed oratore, generoso ed amato dal popolo, e tuttavia, in modo analogo ma diverso da Cesare, colpevole di eccessi, di sentimenti e risentimenti violenti: un uomo che si perde quando i suoi "vizi" e le sue "debolezze" (secondo la prospettiva plutarchiana) prendono il sopravvento sulle sue qualità. Ciò che accomuna i due eroi, e come loro anche Coriolano, è l'eccesso, l'incombere della *hybris*, all'interno di una complessità e ambivalenza di carattere che li dispone a presentarsi come personaggi *tragici*. Shakespeare li coglie nel momento di maggiore conflitto interno fra gli aspetti contrastanti delle loro personalità.

Sembra del tutto probabile, tuttavia, che il drammaturgo non fosse attratto esclusivamente dalla potenzialità tragica di questi personaggi, e dai relativi esiti catastrofici delle loro vite così come vengono narrate da Plutarco, ma anche dalle crisi storiche che sono legate alle loro parabole esistenziali e morali. Così, *Julius Caesar* è costruito sulla crisi della repubblica ed in particolare sul conflitto politico-ideologico tra un modello autoritario, rappresentato da Cesare, ed il modello repubblicano, il cui massimo rappresentante è Bruto. Se alla fine trionfa lo schieramento cesareo (Antonio-Ottaviano) che porterà all'Impero, l'attore principale di tale trionfo, Antonio appunto, conoscerà ben presto, a sua volta, la sconfitta.

La figura di Antonio, cui Shakespeare aveva dato straordinario rilievo nel terzo atto di *Julius Caesar*, dovette verosimilmente affascinarlo al punto di fargliene seguire la sorte in un altro dramma che, sul piano storico, è una continuazione del precedente. Pur scritto circa otto anni dopo il primo dramma romano, *Antony and Cleopatra* presenta infatti una continuità di disegno storico, come se fosse stato inteso a sviluppare e concludere la parabola iniziata nel *Julius Caesar*. Il vincitore dei repubblicani diventa la prima vittima della nuova ideologia dell'Impero. In *Antony and Cleopatra*, non a caso, Shakespeare riprende la narrazione della *Vita di Antonio* ad un solo anno di distanza da quella battaglia di Filippi che aveva concluso il dramma precedente. L'opposizione centrale risulta anche questa volta ideologica, ma ad un altro livello: non tanto lo scontro tra due concezioni politiche dello stato quanto lo scontro tra due mondi, tra due visioni di vita, nonché tra due diversi modi di concepire la politica stessa.

Nel comporre *Antony and Cleopatra*, Shakespeare segue con rimarchevole fedeltà sul piano costruttivo — meno su quello ideologico — tutta la seconda parte della *Vita di Antonio*, che ha già in Plutarco una sua imponente struttura tragica. È da notare, poi, che gli anni che separano la composizione di *Julius Caesar* (c1600) da quella di *Antony and Cleopatra* (1607-8) sono per Shakespeare gli anni delle quattro grandi tragedie. Il drammaturgo era più che maturo per sfruttare le potenzialità tragiche della storia di Antonio, resa ancor più intensa dalla tragedia parallela di Cleopatra, che Shakespeare sviluppa notevolmente rispetto alla fonte.

III. *Le modalità di drammatizzazione shakespeariane: La trasformazione*

Si cercherà ora di vedere più da vicino, entrando per un momento nel "laboratorio" di Shakespeare, come il drammaturgo adatta, mette in forma drammatica, e mette, se non in scena, almeno nella condizione di essere *inscenata*, la già "drammatica" e coinvolgente *Vita di Antonio*.

Si possono individuare due grandi categorie di interventi o di operazioni da parte del drammaturgo sul materiale fontistico, categorie che l'équipe fiorentina ha denominato *trasformazione* e *trans-*

*codificazione*⁴. Il drammaturgo *trasforma* il materiale narrativo e storiografico, soprattutto a livello di *fabula*, per ricreare una propria "storia" in entrambi i sensi: una parabola drammatica, e spesso tragica, che diventa anche la *sua* versione della storia inglese o romana. Seleziona gli eventi e i personaggi, omettendone alcuni per integrarne degli altri, comprimendo o espandendo certi episodi, e cambiando la funzione profonda (attanziale) di alcuni dei partecipi. Tutto ciò può essere motivato da ragioni di economia drammatica, e, nel nostro caso, specificamente tragica, come può essere determinato da motivi di orientamento ideologico o assiologico.

In *Antony and Cleopatra*, la più sostanziosa *omissione* nella catena degli eventi è la lunghissima e catastrofica guerra che Antonio conduce contro i Parti, evento che in Plutarco occupa tre anni cruciali e ben otto lunghe pagine di testo. Nella tragedia non ne rimane praticamente traccia, per cui si crea una sorta di *black hole* storico, rispetto alla carriera di Antonio, che ha notevoli conseguenze per la nostra valutazione del protagonista. A parte la difficoltà tecnica di rappresentare in scena tre anni di guerra, una guerra itinerante, che richiederebbe tante scene diverse, la campagna contro i Parti è narrata in Plutarco come emblema del catastrofico declino del grande guerriero che, sotto l'influsso malefico di Cleopatra, perde anche le sue capacità militari oltre che politiche e morali. Shakespeare, omettendola, salva la dignità di Antonio, e intacca meno il suo *status* di grande guerriero.

Se Shakespeare omette eventi, ne inventa o *integra* altri, soprattutto tutta una serie di scene di carattere *privato*, tutte quelle deliziose scene di giochi esotici ed erotici, di pettegolezzi, di previsioni ed indovinelli che non offrono significative informazioni sul piano della macro-storia, ma che invece dicono tutto sulla vita egiziana e la sua gioiosa ed orgogliosa ideologia edonista.

A parte il *nascondere* (omissioni) o l'*aggiungere* (integrazioni) delle carte, un altro modo in cui Shakespeare trasforma la storia fonitica, nonché la storia storiografica, è quello di *mescolare* le carte, cioè di *dislocare* un qualche evento sul piano storico, anticipando e posticipandolo nella catena degli eventi. Vediamo un piccolo ma significativo esempio. Nella fonte, Enobarbo lascia Antonio per Ottaviano già *prima* della battaglia di Azio (Pl. 40, 998/21-27). L'Enobarbo di Shakespeare non solo *combatte* con Antonio, malgrado il

suo dissenso sulla decisione di combattere per mare, ma perfino ribadisce la sua lealtà *dopo* la sconfitta, contro le argomentazioni della propria ragione ("I'll yet follow / The wounded chance of Antony, though my reason / Sits in the wind aganst me", III. xiii. 35-37). Mettendo così in rilievo l'eroica fedeltà del suo Enobarbo, Shakespeare prepara la grande scena successiva del suo abbandono, che acquista maggior peso drammatico, nonché maggior *pathos*.

Questo ci porta ad un'altra importante forma di trasformazione operata da Shakespeare, quella dei personaggi, e più precisamente la *trasformazione attanziale*, che riguarda non tanto i *nomi* della storia quanto la loro funzione *nella* storia. Il caso più consistente in *Antony and Cleopatra* è senza dubbio quello, appunto, di Enobarbo, il quale nella fonte è puro nome: è nominato solo una volta *en passant* in associazione con Antonio, e poi di nuovo al momento del suo tradimento di quest'ultimo. Shakespeare costruisce su questa scarna base uno dei suoi attanti-attori più memorabili nella tragedia, un misto di soldato leale e sincero fino all'imbarazzante, commentatore acuto a mo' di coro o *fool*, grande *raconteur* (frittattista iperbolico ed irresistibile di Cleopatra), ecc. Il drammaturgo, quindi, compie un'immensa espansione o "riempimento" del semplice nome fonitico. Più sottile è il lavoro su Antonio: Shakespeare strategicamente omette una serie di piccoli indizi, micro-eventi ed interventi da parte della voce narrante, tutti assiologicamente negativi per Antonio, e che tendono tutti, innanzitutto, a farlo apparire come *oggetto* della storia e vittima degli stratagemmi di Cleopatra, mentre Shakespeare gli restituisce sistematicamente la sua soggettività, fin dalla prima scena in cui gli fa compiere "pubblicamente" la scelta di Egitto e il rifiuto del messo romano ("Let Rome in Tiber melt... Here is my space"). Lavorando sempre sui nomi, Shakespeare, invece di nascondere, aggiungere o mescolare le carte, a volte le *imbroglia* per la propria comodità drammaturgica. Cleopatra, nel dramma, fa un confronto fra la sua attuale maturità fisica e la sua splendida gioventù:

Think on me,

That am with Phoebus' amorous pinches black,
And wrinkled deep in time. Broad fronted Caesar,
When thou wast here above the ground, I was
A morsel for a monarch: and great Pompey
Would stand and make his eyes grow in my brow... (I. 5. 27 sgg.)

Il riferimento a "great Pompey" qui può benissimo trarre in inganno il pubblico. Shakespeare ci fa credere che il personaggio in questione sia Pompeo il Grande, e non suo figlio, presumibilmente per dare l'impressione di una relazione, come quella con Giulio Cesare, lontana nel tempo e con una figura di grande statura storica. Che il "great Pompey" in questione sia, invece, come indica inequivocabilmente Plutarco ("the some of Pompey the Great", p. 979), il figlio, ben più mediocre, ancora vivo ed attivo, che comparirà nell'atto successivo, è un fatto che il drammaturgo deve nascondere, se vuole, come sembra anche in altre circostanze, attenuare l'immagine "romana" della "sgualdrina egiziana" (sebbene Antonio la chiami, con riferimento alla catena delle sue relazioni, con Giulio Cesare, Pompeo, Antonio stesso e infine, apparentemente, con Ottaviano, "triple-turn d' whore", IV.12.13). Pertanto, Shakespeare opera qui deliberatamente una sorta di *equivoco attoriale*, e quindi storico.

Anche a livello di *intreccio*, e quindi della *presentazione* degli eventi in un determinato ordine e modo, il drammaturgo interviene spesso, e se cambia i materiali di fondo per creare una nuova fabula tragica, cambia anche il rapporto fabula-intreccio nel creare una nuova sintassi e un nuovo ritmo di presentazione. Una delle caratteristiche strutturali di *Antony and Cleopatra* è senz'altro quella della straordinaria rapidità del susseguirsi di piccole scene, in parte per iconizzare il precipitare degli eventi, in parte per creare l'immagine di un mondo politico, e di un sistema simbolico, quello imperiale e quindi verticale, gerarchico, che si sta sfaldando, che si sta sgretolando orizzontalmente in tanti frammenti rispetto già a *Julius Caesar*, che ha un suo andamento più armonioso e lineare. In *Antony and Cleopatra*, per dirlo con Yeats, "Things fall apart; the centre cannot hold". E per creare questo effetto sintattico, ritmico ed emblematico della frantumazione e della moltiplicazione, il drammaturgo fa spesso ricorso ad un'operazione trasformatoria di tipo "centrifugo" che, nella ricerca fiorentina, è stata denominata la *suddivisone*, operazione che si verifica quando una unità della fonte viene scissa in due o più unità, sequenzialmente separate, del dramma, creando così una sintagmatica più articolata⁵. L'esempio globale più imponente di suddivisione di un episodio della fonte in tante unità drammatiche, in *Antony and Cleopatra*, è la battaglia di Azio, che,

raccontata tutto intero da Plutarco, viene spezzettato da Shakespeare in tanti momenti e tante *prospettive* diverse — una successione, percepita da più angoli di visione, di notizie che arrivano, di messi che vanno e vengono, ecc., creando contemporaneamente la *sospensione* dell'esito della battaglia (e quindi anche la *suspense* drammatica), ma anche il senso angosciante, assillante di una catena di eventi inarrestabile.

In altre opere Shakespeare fa frequente uso dell'operazione opposta, quella "centripeta" del *sincretismo*, che si verifica quando due o più unità separate della fonte convergono in una sola unità del dramma⁶. In questo rispetto, *Antony and Cleopatra* è un'eccezione. Esempi di sincretismo nella tragedia, a differenza, per esempio, di *Julius Caesar*, sono molto pochi. È una tragedia poco sincretica e sintetica, tanto è vero che nel comporla, e nel drammatizzare Plutarco, Shakespeare inventa in sostanza una nuova forma di trasformazione di intreccio, qualcosa che si verifica pochissimo negli altri drammi storici, vale a dire la *reiterazione*.

La *reiterazione* si verifica quando una sequenza o sottosequenza della fonte viene ripresa più di una volta nel dramma. A differenza della suddivisione, la reiterazione non comporta la scissione dell'unità della fonte e, a differenza del sincretismo, non conduce alla convergenza di unità. Si tratta, invece, di una semplice moltiplicazione delle *istanze di presentazione*, all'interno del dramma, di un'unità che nella fonte viene narrata una sola volta.

Tale operazione permette al drammaturgo di dare una particolare enfasi drammatica all'unità in questione, che viene portata ripetutamente all'attenzione del pubblico, e/o di presentarla da diversi punti di vista, tramite i riferimenti che vi fanno i vari personaggi, chiamando così in gioco l'incrocio di prospettive differenziate su un singolo oggetto. Come si è detto, la reiterazione di un singolo fatto o evento è particolarmente presente in *Antony and Cleopatra*, e anzi ne costituisce una delle modalità costruttive più significative. Le incursioni di Pompeo ai danni dell'Italia — per prendere un esempio paradigmatico — ricevono da Plutarco un unico e breve accenno: "Sextus Pompeius at that time kept in sicilia, and so made many an invade into italie with a great number of pyrnasies and other pirates shippes..." (*Vita di Antonio*, p. 982). Nel dramma, notizie dello stesso comportamento di Pompeo vengono date in ben sei sequenze o

sottosequenze, da prospettive diverse: ne fanno riferimento prima Antonio (I.2.182 ss., I.3.39 ss.), poi due messi per beneficio di Ottaviano, il quale poi ci riflette sopra (I.4.33-55), quindi da Ottaviano stesso nell'annunciare le sue contromisure contro Pompeo (I.4.72 ss.), da Pompeo medesimo in una scena dedicata interamente alla sua causa politico-militare e al suo atteggiamento bellicoso (II, 1), e infine da Ottaviano di nuovo nel sottolineare per Antonio i pericoli che incorre l'Italia (II.2.161, 163). Non solo i reiterati riferimenti vengono a costituire una specie di crescendo drammatico, che culmina nell'accordo politico con Pompeo (II, 6), ma l'evento visto e rivisto da angolature diverse serve a mettere a fuoco istanze prospettive ben distinte: la preoccupazione di Antonio per gli effetti della propria latitanza; le critiche di Ottaviano nei confronti dell'assente Antonio; le lamentele di Pompeo stesso per le presunte ingiustizie che ha subito nei confronti del triumvirato, e così via.

Un altro esempio: la morte di Fulvia, prima moglie di Antonio, narrata una sola volta da Plutarco, viene prima raccontata, nel dramma, da un messo, poi raccontata da Antonio, poi ripresa da Cleopatra, poi ridetta da altri. L'effetto della reiterazione è qualcosa di ossessivo, di fantasmatico, che torna continuamente in mente sia ai personaggi che, presumibilmente, al drammaturgo, una sorta di coazione a ri-raccontare, che sottolinea l'immagine di un protagonista alle prese non solo con la storia ma anche e soprattutto con il proprio demone, le proprie ossessioni, i propri incubi, i quali vengono progressivamente a dominare lo stesso piano della storia.

IV. *La transcodificazione*

La seconda grande categoria di operazioni compiute dal drammaturgo, la *transcodificazione*, riguarda il lavoro di vera propria messa in forma drammatica e teatrale del materiale prescelto e, per così dire, non trasformato. La transcodificazione riguarda, quindi, il passaggio dello stesso materiale da un genere all'altro, dalla narrativa al dramma. È proprio lo studio di questi microadattamenti che ci permette di avvicinarci di più al drammaturgo nel suo "laboratorio", di guardarlo, di nascosto e dietro le spalle, mentre compie quei piccoli atti di magia che fanno della parola *raccontata* una parola *incarnata* ed

inscenata. Nella ricerca di gruppo le operazioni transcodificatorie sono state studiate da tante angolature ed a tanti livelli strutturali: quello del *tempo*, con il passaggio dall'*aniscronia* narrativa all'*isocronia* drammatica⁶; quello della *voce*, con l'assorbimento dell'unica voce narrante della fonte in tante voci del dramma⁷; quello della *prospettiva*, con giochi di focalizzazione nella narrazione plutarchiana, filtrati dall'"occhio" di chi narra, che diventa nel dramma incrocio di tanti punti di vista, tanti sguardi⁸; e quello del piano *discorsivo*, con il passaggio istituzionale da un discorso che racconta azioni ad un discorso che costituisce in sé un modo di azione⁹.

In questa sede, vorrei soffermarmi su un solo livello di transcodificazione, quello relativo allo *spazio*, in quanto ci porta più vicino a quello che è il destino ultimo della tragedia, e quindi a quello che è, in ultima analisi, l'interesse più "caro" al drammaturgo stesso, vale a dire la messa in scena¹⁰.

In generale, si può constatare che se lo spazio, nelle fonti narrative, appartiene essenzialmente al livello del *narrato* (non manifestandosi un vero e proprio spazio della narrazione), per contro lo spazio, nei drammi, viene a coinvolgere sia il livello del *rappresentato*, sia il livello della *rappresentazione*. Infatti, quando il dramma deve presentare i luoghi e gli ambienti dell'azione, può farlo solo partendo da una *situazione di enunciazione* in cui parla l'"io" personaggio, che a sua volta deve necessariamente essere rappresentato nello spazio *reale* del palcoscenico. E mentre nel testo narrativo lo spazio viene segnalato lungo un *unico* asse referenziale — le indicazioni dirette della voce narrante, e talvolta dei personaggi — nel testo drammatico lo spazio si definisce per mezzo di una *molteplicità di canali*: scenici, corporei, verbali, ecc.

Pertanto, l'aspetto più affascinante dello studio della transcodificazione in campo spaziale è osservare come il drammaturgo traduce uno spazio *narrato*, *unidimensionale* in uno spazio *rappresentato/rappresentante* e *multidimensionale*. In questo lavoro di traduzione, Shakespeare fu indubbiamente aiutato dalla natura aperta, flessibile, dinamica della scena elisabettiana, relativamente priva, com'era, di mezzi iconici fissi come la scenografia, e che costituiva pertanto uno spazio insieme pragmatico (estremamente funzionale per una messa in scena semioticamente ricca e fluida) e simbolico (funzionale anche per la creazione di significati multipli).

Considerato anche come *empty space*, cioè come pura potenzialità fisica e simbolica, la scena elisabettiana si articola comunque lungo tre grandi assi, tutti e tre sfruttati in pieno da Shakespeare per la creazione di rapporti "interni" (personaggio-personaggio) ed "esterni" (scena-pubblico) nella rappresentazione drammatico-teatrale. I tre assi sono quello *orizzontale*, quello *prospettico* e quello *verticale*.

L'articolazione dello spazio scenico sull'asse *orizzontale* avviene in genere, in Shakespeare, tramite la suddivisione della scena in due o tre spazi, *semplice*, che permette la rappresentazione *simultanea* di azioni distinte. Un chiaro esempio di tale suddivisione si trova in II.2 della tragedia, scena che transcodifica il segmento narrativo in cui Plutarco racconta il tentativo di mediazione fra Antonio ed Ottaviano attuato dai loro comuni amici:

...the friends of both parties would not suffer them to unripe any old matters, and to prove or defend who had the wrong or right, and who was the first procurer of this warre, fearing to make matters worse betwene them. (p. 982)

Il dramma drammatizza l'atteggiamento conciliante ed equidistante degli amici attribuendolo a Lepido, il quale si colloca al centro del palcoscenico, in colloquio con Enobarbo; quasi simultaneamente Antonio ed Ottaviano entrano in scena dai due lati opposti del palcoscenico, ciascuno in conversazione con un seguace. L'articolazione simmetrica della scena lungo l'asse orizzontale viene segnalata deiticamente sia da Lepido che da Enobarbo, e inoltre indicata in didascalie:

Lep. Here comes
The noble Antony.
Enter Antony and Ventidius.
Eno. And yonder, Caesar.
Enter Caesar, Maecenas, and Agrippa. (vv. 13-15)

Per di più, l'arrivo di entrambi viene presentato come un avvenimento *in medias res*, dato che sia Antonio che Ottaviano sono già a colloquio con dei loro seguaci:

Ant. If we compose well here, to Parthia:
Hark, Ventidius.
Caes. I do not know,
Maecenas; ask Agrippa. (v. 15-17)

"Here is my space"

61

Si crea, così, un momento di pura simmetria e simultaneità triadica sulla scena, espressione perfetta del momento ideologico-drammatico rappresentato.

Se il drammaturgo intende, invece, segnalare una differenziazione gerarchica fra le due azioni simultanee, può adottare un criterio di suddivisione del palcoscenico in due zone diversamente distanziate dalla ricezione visiva ed uditiva del pubblico: vale a dire, lungo l'asse *prospettico*.

Tale è il caso di *Antony and Cleopatra*, II.7, per esempio, relativo al segmento plutarchiano in cui il pirata Mena, durante la festa sulla galera di Pompeo, gli propone di assassinare i triumviri per aprirgli la strada al potere:

Now in the midst of the feast, when they fell to be merie with *Antonius* loue unto *Cleopatra*: *Menas* the pirate came to *Pompey*, & whispering in his eare, said unto him: shall I cut the gables of the ankers, and make thee Lord not only of sicilie and sardinia, but of the whole Empire of rome besides? *Pompey* hauing paused a while upon it, at length answered him: thou shouldst haue done it, and never haue told it me, but now we must content us with that we haue. (p. 983)

Shakespeare, riprendendo quasi *verbatim* lo scambio linguistico, sfrutta a fondo la possibilità di differenziare spazialmente le due azioni simultanee della festa e del colloquio privato (e in tal modo transcodifica perfettamente l'indicazione temporale offerta dalla fonte: "in the midst of the feast"). Infatti, mentre Antonio, Cesare e Lepido festeggiano l'accordo con Pompeo sulla nave, Mena chiama da parte Pompeo per parlargli del delitto. Poiché mentre i due parlano prosegue anche il dialogo fra gli altri personaggi, avviene teatralmente necessario che i due cospiratori avanzino sul palcoscenico; tale movimento sullo spazio del palcoscenico risponde, ci sembra, a due funzioni: permettere al pubblico di sentire il colloquio riservato, sottovoce, dei due principali agonisti, ma anche evidenziare l'importanza, per l'azione drammatica, del loro dialogo rispetto alle chiacchiere della festa in corso.

Ben diversa appare la funzione dell'asse *verticale* di articolazione dello spazio scenico (scena inferiore e scena superiore, ossia palcoscenico e balcone). In questo caso, infatti, la rappresentazione non riguarda normalmente la simultaneità di due azioni distinte (livello

sintagmatico), bensì una *azione unica* che si svolge su due piani *simbolicamente differenziati*, sia rispetto al sistema ideologico-assiologico del dramma, sia rispetto al codice topologico-semantico del pubblico elisabettiano. Si sa che in base a tale codice, introiettato nel sistema testuale shakespeariano, il paradigma Alto/Basso possiede forti connotazioni di Superiorità/Inferiorità politica, sociale, e spesso anche morale.

La drammatizzazione dello spazio tramite articolazione in senso verticale si presenta in genere come transcodificazione di rapporti spaziali fra i personaggi già stabiliti nelle fonti; ma la resa scenica tende sempre ad intensificare iconicamente e simbolicamente la differenziazione logistica.

Nel mettere in scena in IV. 15 — sempre con rimarchevole fedeltà — l'ultima parte della lunga sequenza fontistica sulla morte di Antonio, Shakespeare poteva sfruttare le possibilità offertegli, dalla scena elisabettiana, lungo l'*asse verticale*. La fonte indica esplicitamente la posizione di Cleopatra nel suo monumento, in alto rispetto al cancello — dove viene portato Antonio — che lei rifiuta di aprire: "Notwithstanding, *Cleopatra* would not open the gates, but came to the high windows" (Plutarco, 1004/52 sgg.). Nel primo in-folio, la didascalia all'inizio della scena indica una posizione analoga: "Enter *Cleopatra* and her maides *aloft*...". L'*aloft* si riferisce quasi certamente al balcone che faceva parte del palcoscenico elisabettiano. La scena, quindi, si svolge, in termini di rapporti prossemici, fra il basso (palcoscenico principale) e l'alto (il balcone), come, d'altronde, la spettacolare azione centrale narrata da Plutarco, quella del sollevamento in alto sul monumento del ferito Antonio, esigeva. Plutarco, infatti, offre al drammaturgo una straordinaria scena teatrale, recitata davanti a spettatori commossi, e perfino con l'uso di "attrezzi scenici".

Nel narrare l'eroica impresa di tirare su Antonio, Plutarco precisa i mezzi usati e il numero delle persone coinvolte: "[shel cast our certaine chaines and ropes, in the which *Antonius* was trussed: and *Cleopatra* her owne selfe, with two women onely [...] trised *Antonius* up" (1004/53-1005/2). La didascalia dell'in-folio indica che Cleopatra è in compagnia di "her maides [...] with Charmian and Iras", le quali donne la aiutano nell'impresa:

"Here is my space"

63

Help me, my women, — we must draw thee up:
Assist, good friends. (vv. 30-31)

Non vengono indicati, nel dramma, i mezzi usati, ma certamente si tratta, come nella fonte, di corde, forse attaccate a macchinari. Plutarco commenta con ammirazione (e con implicito giudizio incidentale positivo) il *tour de force* fisico e morale da parte delle donne: "It was a hard thing for these women to do, to lift him up: but *Cleopatra* stouping downe with her head, putting to all her strength to her uttermost power, did lift him up with much a do, and never let go her hold" (1005/5-7). Shakespeare attribuisce il commento plutarchiano sulla difficoltà dell'impresa, la "hard thing", alla stessa Cleopatra, in caratteristici termini automitologizzanti:

Here's sport indeed! How heavy weights my lord!
Our strength is all gone into heaviness,
That makes the weight. Had I great Juno's power... (vv. 32 sgg.)

Non che la scena elisabettiana fosse, in realtà, semplice *empty space*, pura relazionalità simbolica fra attori e palco. Se mancano scenografie iconiche fisse, non mancano di certo un numero cospicuo di *props*, oggetti scenici che, anche laddove transcodificano o "realizzano" corrispondenti oggetti nominati nella fonte, diventano, per la loro concreta presenza in scena e la loro diretta partecipazione alla rappresentazione drammatica, tutt'altra cosa. Shakespeare gioca in modo geniale la relazione corpo-oggetto scenico — e quindi lo spazio *topologico-oggettivo* — nel teatralizzare la storia, facendo del *prop* un referente reale, osteso, e nello stesso momento parte di una straordinaria dialettica fra retorica verbale e retorica gestuale. Vediamo un bellissimo esempio dal IV atto del dramma. Si tratta della scena (IV. 14) dell'autoferimento da parte di Antonio, evento preceduto e preannunciato dal patetico episodio del suicidio di Eros, seguace del protagonista. Nel drammatizzare le due azioni, Shakespeare segue fedelmente la sequenza fontistica: 1) Eros aveva giurato di uccidere Antonio su suo ordine; nella fonte: "he had long before caused to sweare unto him..."; e nel dramma: "Thou art sworn, Eros" (vv. 62 sgg.); 2) Eros fa finta di obbedire, ma di fatto uccide se stesso: "His man drawing his sword, lift it up as though he had meant to have striken his maister: but turning his head at one side, he thrust his sword into himselfe"; nell'azione scenica, Eros

trae la spada — “My sword is drawn”, v. 88 — ma il “turning his head” della fonte viene trasformato in una sua richiesta (poi concessa) al generale: “*Turn from me then that noble countenance*” (v. 85). Shakespeare sfrutta l’inganno — il secondo della scena — per il massimo effetto teatrale, nella patetica interazione fra il generale, il quale, “turned”, non vede e non capisce, e il servo, il quale, mandandogli segnali ambigui (riferimenti deitici e topologico-oggettuali i cui oggetti non sono specificati), compie sì, l’azione, ma cambia il suo destinatario:

Eros Farewell, great chief. Shall I strike now?

Ant. Now, Eros

Eros Why, there then: *thus* I do escape the sorrow

Of Antony’s death [*Kills himself*];

3) In entrambi i testi, e nei medesimi termini, Antonio — in discorso diretto anche nella fonte — ringrazia Eros per la sua lezione: “Then sayd *Antonius*, *O noble Eros*, I thank thee for this, and it is *valiantly* done of thee, *to shew me what I should do to my selfe*, which *thou couldest not do for me*” (Plutarco, 1004/43-44); che diventa:

Thrice-nobler than myself,

Thou teachest me, O valiant Eros, what

I should, and thou couldest not... (IV.14.95 sgg.);

4) Antonio “took his sword, and thrust into his bellie” (1004/45), un atto indicato deiticamente nel dramma “to do *thus* / I learnt of thee” (vv. 102). 5) Antonio non muore subito: Plutarco: “The wounde he had killed him not presently” (1004/45-46); Shakespeare: “*Ant.* How, not dead? not dead?” (v. 103). Prega “them that were about him to *dispatch* him” (1004/47-48): “*Ant.* The guard, ho! O, *despatch* me!” (v. 103).

Pur seguendo da vicino, quindi, l’andamento proairetico e perfino discorsivo della fonte, il drammaturgo, grazie alla possibilità offertagli dalla scena di instaurare un dialogo fra il corpo dell’attore e l’oggetto storico, riesce non solo ad arricchire ed a “concretizzare” l’azione, caricando le due spade plutarchiane di maggiore potenza pragmatica e simbolica per il loro ruolo attivo, nonché “in primo piano”, sulla scena, ma anche a creare un momento di forte ironia drammatica, tramite la sottile dialettica fra riferimento linguistico ed

azione scenica (si veda la morte di Eros). Ecco come la messa a confronto del testo shakespeariano con il testo fonte ci fa vedere in azione, e proprio laddove il drammaturgo non “inventa” nulla ma sembra piuttosto “copiare” la narrazione storiografica, quella sbalorditiva competenza drammatica e teatrale che fece, in più sensi, storia.

NOTE

- 1 AA.VV., *Nel laboratorio di Shakespeare. Dalle fonti ai drammi* 4 voll. Parma, Pratiche Editrice, 1988. Il relativo progetto di ricerca, presso l’Università di Firenze, fu diretto da Alessandro Serpieri.
- 2 Si veda Aristotele, *Poetica*, a cura di D. Pease, Milano, Rusconi, 1981; cfr. in particolare, 6, 50a.
- 3 Aristotele, *Poetica*, 13, 53a, 19-22.
- 4 Cfr. AA.VV., *cit.*, Vol. I, pp. 42ss.
- 5 Cfr. AA.VV., *cit.*, Vol. I, pp. 98ss.
- 6 Cfr. AA.VV., *cit.*, Vol. I, pp. 114ss.
- 7 Cfr. AA.VV., *cit.*, Vol. I, pp. 143ss.
- 8 Cfr. AA.VV., *cit.*, Vol. I, pp. 161ss.
- 9 Cfr. AA.VV., *cit.*, Vol. I, pp. 181ss.
- 10 Cfr. AA.VV., *cit.*, Vol. I, pp. 123ss.
- 11 I riferimenti ad *Antony and Cleopatra* sono relativi all’edizione Arden, a cura di M.R. Ridley, London, Methuen, 1954; i riferimenti a Plutarco sono relativi a *The Lives of the Noble Grecians and Romans*, (...) translated out of Greeke into French by James Amyot (...) and out of French into English, by Thomas North, London, 1595 (IIa edizione).

NARRAZIONE E DESCRIZIONE IN *ANTONY AND CLEOPATRA*

MARIANGELA TEMPERA

Università di Ferrara

Premessa

Quando, pur nella rapida prosa cui lo costringeva l'economia della sua *Storia della letteratura inglese*, Carlo Izso fissava sulla pagina lo stesso appassionato giudizio su *Antony and Cleopatra* tante volte ripetuto a lezione — "la più alta espressione del genio shakespeariano"¹, l'accento cadeva principalmente sulla "poeticità" dell'opera, su quelle strategie di scrittura, cioè, che, pur senza nulla togliere al suo impatto scenico, invitano ad accogliere la seducente sfida della rilettura. E per sottolineare il fascino testuale di *Antony and Cleopatra* ricordava che Auden e Pearson lo avevano incluso integralmente in un'antologia dall'appropriato titolo *Poets of the English Language*.

Se, in deliberata violazione dell'approccio al teatro shakespeariano sintetizzato in "dal testo alla scena", ci accingiamo ad esplorare alcune delle modalità espressive — narrazioni e descrizioni — che incoraggiano uno spostamento di *Antony and Cleopatra* dal palcoscenico alla pagina è dunque sulla traccia di un lontano ricordo, rafforzato e confermato da successive esperienze di lettura.

Due personaggi in cerca di trama

Affidato a un'indignata voce romana, l'*incipit* della tragedia invita gli spettatori ad assistere al declino e alla caduta di un famoso eroe ammalato da un'ancor più famosa regina. Un fatto storico, dunque, ben documentato e universalmente noto, da valutare con il metro di una moralità rigorosa e trionfante, un *plot* che non può offrire sorprese perché imbrigliato nell'inflessibile rete della parola

plutarchiana². E la valutazione non potrà che essere negativa:

Philo.

Look, where they come:

Take but good note, and you shall see in him

The triple pillar of the world transform'd

Into a strumpet's fool: behold and see. (I. i. 10-13)

Quando, sull'eco di queste parole, "lui" — il generale, il capitano, di cui è superfluo esplicitare il nome — entra in scena in compagnia di un'altrettanto inconfondibile "lei", al quattordicesimo verso del primo atto, il loro amore è già *play-within-the-play*, spettacolarizzazione del "dotage" di Antony, offerta a un duplice pubblico di ufficiali romani e spettatori giacomiani. I reiterati inviti ad osservare che affollano le ultime battute di Philo ("look", "take but good note", "behold and see") pongono gli amanti, fin dal loro primo apparire, al centro di una morbosa, voyeuristica attenzione che non solo rende pubblico lo spazio tutto privato del loro amore, ma non riserva ad esso neppure tutto il palcoscenico, segnalando così, con inequivocabile forza, che quella a cui stiamo per assistere è la *recita* di una passione.

Il prologo di Philo ci dà le coordinate della decadenza di Antony nel tempo e nello spazio: il grande capitano di ieri scivola sempre più nell'incontrollabile "dotage" di oggi; il trionviro che aveva come scenario il mondo ha ristretto il suo orizzonte all'attrazione fatale della fornace in cui arde la lussuria di Cleopatra. Il primo scambio verbale fra i due amanti innesca un processo di resistenza alla situazione drammatica prospettata da Philo che li terrà impegnati fino alla morte:

Cleo. If it be love indeed, tell me how much.

Ant. There's beggary in the love that can be reckon'd.

Cleo. I'll set a bourn how far to be below'd.

Ant. Then must thou needs find out new heaven, new earth.

Enter an Attendant.

Ant. News, my good lord, from Rome.

Ant. Grates me, the sum. (I. i. 14-18)

Il discorso amoroso può avere come ultimo obiettivo solo la propria inafferrabile definizione. Il linguaggio si avvia su se stesso nel tentativo di tracciare i confini di un amore "sconfinato". Dalla fornace di quella passione che Philo vede come il misero punto di

arrivo di un progressivo restringersi dell'orizzonte di Antony e come luogo in cui si incenerisce la gloria politica del trionviro, nasce invece la fenice di un'unione così straordinaria che le parole per descriverla non sono ancora state inventate. Al "world" di Philo Antony contrappone un più ambizioso universo di "heaven" e "earth" in cui inoltrarsi alla ricerca dell'irraggiungibile "bourn" fissato da Cleopatra. La sfida di un'impossibile definizione che questo nuovo universo lancia al linguaggio è raccolta dagli amanti che vedono, nella parola descrittiva, la possibilità di sottrarsi temporaneamente all'implacabile progresso tragico della parola narrativa.

L'appagamento della passione amorosa spinge gli amanti verso l'esplorazione di spazi infiniti, ponendoli così, per un attimo, fuori dal tempo. È uno stato di grazia continuamente insidiato dagli assalti di una realtà storica che non accetta di interrompere il suo corso, ma, anzi, fa propria e stravolge la parola descrittiva per imporre la ripresa del filo della narrazione. Antony ha appena iniziato a squarciare il velo che nasconde il miracolo di un "new heaven" e "new earth" che il primo di un'interminabile teoria di messaggeri gli fa eco con il suo "News from Rome", distruggendo così il delicato equilibrio di un universo tutto privato ritagliato a forza sul più ampio palcoscenico del dramma. E l'irritata risposta di Antony è la prima di una serie di barricate verbali, con cui i protagonisti cercano di ritardare l'inevitabile irruzione del tempo nel perfetto presente del loro amore.

Di atto in atto si verrà così delineando il contrasto fra la *narrazione* dell'evento storico — che può essere condensata in una sbrigativa "sum" — e la *descrizione* del grande amore e dei suoi protagonisti che vorrebbe cogliere la sfida del conio di parole nuove con cui dar forma al "new heaven". La prima è affidata principalmente a indovini e messaggeri che portano sul palcoscenico una conoscenza di fatti generalmente già noti al pubblico; la seconda è il rifugio dei protagonisti che, incalzati da una trama di morte, cercano di costruirsi un mondo nuovo.

Enobarbo, questa inquieta creazione scenica che si prova addosso tanti ruoli ma non è completamente a suo agio in nessuno, fa proprie entrambe le dimensioni. di stretta derivazione plutarchiana, la sua famosa descrizione di Cleopatra a Cidno è infatti la cerniera che tiene insieme le fonti storiche e il mondo fittizio in cui cercano

scampo gli amanti. Al tempo stesso, tuttavia, il personaggio è soggetto alle esigenze della narrazione. Come i messaggeri, sa riassumere, con scarsa efficienza, frammenti di trama storica:

Ag. What, are the brothers parted?

Ero. They have despatch'd with Pompey, he's gone,
The other three are sealing. (III. ii. 1-3)

Come gli indovini, sa leggere con sicurezza lo sdipanarsi degli eventi futuri:

Maec. Now Antony must leave her utterly.

Ero. Never; he will not ... (II. ii. 233-34)

Ma più degli uni e degli altri si impegna in un futile tentativo di alterare l'inevitabile percorso tragico degli amanti (si pensi, per esempio, ai suoi tentativi di alterare i piani per la battaglia di Azio in III. vii.). Egli è il commentatore disincantato delle debolezze di Antony, è colui che, muovendosi continuamente ai margini del *play-within-the-play* degli amanti, dà spessore al "behold and see" di Philo — fino alla disfatta di Azio, quando, con il grido "I can behold no longer", si sottrae al ruolo di spettatore per tentare di costruirsi, sulla scorta dei brevi accenni plutarchiani, un destino di protagonista tragico.

Ci sono però, in *Antony and Cleopatra*, personaggi che non possono fare a meno di "vedere" e neppure di "dire" perché solo questa è la loro funzione scenica: sono gli indovini e i messaggeri. Le reticenze, le strategie verbali che usano per sfumare le forme di una realtà sempre più tragica spingono il loro linguaggio verso zone espressive che sono l'opposto di quelle in cui si muovono gli amanti nel tentativo di fissare in parole gli evanescenti contorni del "new heaven". Le loro narrazioni assecondano i sussulti di un tempo storico che è in violento travaglio:

Can. With news the time's in labour, and throws forth,
Each minute, some. (III. vii. 80-81)

A questa tragica progressione temporale gli amanti contrappongono inutilmente il "now" della loro passione:

Ant. Now for the love of Love, and her soft hours,
Let's not confound the time with conference harsh.

There's not a minute of our lives should stretch
Without some pleasure now. (I. i. 44-47)

Le "soft hours" sono una troppo fragile barriera da opporre al "time in labour": definire la passione amorosa — e definirsi in funzione di essa, abbandonando tutti i ruoli pubblici a cui la storia li costringe — è impresa per la quale non c'è spazio sufficiente in un mondo che contiene Ottaviano. L'unico modo per sfuggire alla tirannia del tempo storico è la fuga in avanti, un salto dell'immaginazione che, portandoli oltre la fine della narrazione, permetta loro di costruire, nell'al di là, sulle incrollabili fondamenta del discorso poetico, il "new heaven" definitivo e popolarlo con iperboliche immagini di sé e dell'altro.

La narrazione reticente: indovini e messaggeri

È stato spesso osservato dalla critica che ben di rado, sul palcoscenico di *Antony and Cleopatra*, un personaggio fornisce informazioni di cui lo spettatore non sia già, sostanzialmente, al corrente:

Sequences are structured not to reveal what happens off stage, as so often occurs in Greek tragedy, but to stimulate a response from one of the major characters.³

Fra le due categorie di personaggi che sostengono il peso della narrazione esistono, comunque, precise differenze. Da un lato si collocano gli indovini, che possiedono al trama tutta intera e ai quali si chiede l'anticipazione di quanto sta per avvenire; dall'altro, i messaggeri, che possiedono solo frammenti di passato ma non sono meno incerti dei protagonisti sul futuro. La reticenza narrativa assume quindi forme diverse.

Poiché la convenzione teatrale lo fa portavoce di una parola sicuramente veritiera, l'indovino deve ammantare la sua reticenza di parafrasi che rendono possibile l'accurata decodifica delle sue previsioni solo da parte di chi condivide la sua stessa competenza storica. Il suo funambolismo verbale trasforma "foul" in "fair", innestando, sulla precaria serenità della scena egiziana, il pathos dell'informazione faintesa. Così, il destino di morte eroica di Charmian viene sfumato in un "You shall outlive the lady whom you serve"

(I.ii.31) di anodina vaghezza da parte di un indovino che resiste ai tentativi di trascinarlo sul palcoscenico dell'azione tragica e respinge qualsiasi responsabilità nella costruzione del *plot*:

Char. Good sir, give me good fortune.

Sooth. I make not, but foresee. (I.ii.13-14)

L'indovino rifiuta, quindi, il ruolo di autore a vantaggio di quello, più facile, di lettore — e per giunta imperfetto — di una storia già scritta:

Sooth. In nature's infinite book of secrecy

A little I can read. (I.ii. 9-10)

ricordandoci così, fin dall'inizio della tragedia, che la storia di Antony e Cleopatra è già fissata in un "testo" immutabile sul quale solo il drammaturgo può operare i suoi, peraltro limitati, interventi.

Le tensioni, palesi e sotterranee, fra Roma ed Egitto e le forze che fatalmente sospingono Antony verso il secondo non possono essere riassunte con plutarchiana chiarezza ma devono venire veicolate dal linguaggio che il drammaturgo crea per caratterizzare i suoi personaggi. Per l'indovino, invece, esse sono solo materia confusa e "indicibile": "I see it in/ My motion, have it not in my tongue" (II.iii.12-13). Altrettanto indicibile è la morte tragica del personaggio. Per non farne parola, l'indovino, che Antony incalza con domande ben più difficilmente eludibili di quelle di Charmian, scivola sul terreno di consigli che pure sa essere completamente vani:

Ant. Whose fortunes shall rise higher, Caesar's or mine?

Sooth. Caesar's.

Therefore, O Antony, stay not by his side:

...
Make space enough between you. (II.iii. 16-22)

Ma non c'è "spazio" al mondo in cui la passione di Antony e Cleopatra possa inscrivere come trama a lieto fine senza entrare in collisione con la progettualità politica di Ottaviano — e di questo indovino e spettatori hanno la stessa consapevolezza.

Nonostante la sua conoscenza globale della vicenda e la capacità di penetrare la psicologia del personaggio che dimostra in II.iii. — e che è del tutto insolita per il "tipo" teatrale che rappresenta — l'indovino di Antony and Cleopatra si lascia sospingere ai margini

del dramma, silenziato dalla resistenza di Antony che non vuole, di fatto, vedere sguarciato il velo della propria ignoranza: "Speak this no more?", "Get thee gone".

In questa scelta, l'indovino è imitato da quei più dozzinali lettori di segni che sono gli auguri, così inquieti per la consapevolezza dell'imminente sconfitta di Azio da delegare ad altri la loro non risposta:

Scar. The augurers

Say, they know not, they cannot tell, look grimly,
And dare not speak their knowledge. (IV.xii. 4-6)

"Knowledge" è una proprietà scomoda in Antony and Cleopatra, come ben sa la teoria di messaggeri a cui è affidato l'ingrato compito di tenere insieme i fili di una tormentata trama che scorre a fatica fra Roma e Egitto, fra Tevere e Nilo.

Se gli indovini si marginalizzano fino a rinunciare al loro ruolo, i messaggeri fanno della propria riluttanza un mezzo per ampliare lo spazio scenico a loro convenzionalmente destinato e passare da "tipi", a personaggi. Il loro percorso dalla periferia al centro del palcoscenico giunge a compimento già nel secondo atto, quando il più angariato di una lunga serie di inquieti portatori di cattive notizie si lancia con sollievo sulla via di scampo che la descrizione gli offre per uscire da un'insostenibile situazione narrativa. Prima di lui, altri messaggeri avevano affrontato, con strategie ed esiti diversi, il problema di far rapporto a protagonisti decisi a controllare e manipolare, per i propri fini, tutte le comunicazioni provenienti dall'esterno. Anche la più inequivocabile informazione fattuale finisce, in questo contesto, per caricarsi di ambiguità.

Il primo messaggero aderisce meglio degli altri al convenzionale modello di personaggio-funzione: per trasmettere il suo pacchetto narrativo, egli mette in atto strategie formali di reticenza, infarcite di saggezza gnomica — "the nature of bad news infects the teller" (I.ii. 92) — e di banali momenti di interazione con l'interlocutore: — "Labienus —/ This is stiff news — hath with his Partian force ..." (I.ii.96-97). Nel suo desiderio di non dire, di limitare al massimo il suo coinvolgimento con il destinatario dell'informazione, egli si lascia volentieri sostituire e superare da Antony nel ruolo di portavoce della disapprovazione romana:

Ant. Speak to me home, mince not the general tongue:
Name Cleopatra as she is call'd in Rome;
Rail thou in Fulvia's phrase, and taunt my faults ... (I.ii.102-4)

Con "mince not", "rail" e "taunt", Antony sospinge il messaggero verso una burrascosa zona espressiva di solito preclusa a semplici portatori di narrazione; gli chiede di rivestire di parole il "Roman thought" che, nella mente del triumviro, sta prendendo il sopravvento sulla sua felicità egiziana. È una forzatura a cui il messaggero si sottrae, affidando la propria uscita di scena a una formula di deferente commiato — "At your noble pleasure" (I.ii.109) — che rinvia fermamente ad Antony la responsabilità dell'andamento assunto dal colloquio.

Il messaggero di Sicione, a cui è affidata la comunicazione, potenzialmente ben più densa di emotività, della morte di Fulvia, porta all'estremo il disimpegno — sul piano descrittivo — di chi, per convenzione scenica — è unicamente addetto alla narrazione:

Third Mess. Fulvia thy wife is dead.

Ant. Where died she?

Third Mess. In Sicyon:

Her length of sickness, with what else more serious
Importeth thee to know, this bears. *Gives a letter.* (I.ii.115-118)

Palesamente pleonastico per Antony, "thy wife" coinvolge gli spettatori come destinatari della telegrafica comunicazione del messaggero: descrizione delle circostanze della morte, e considerazioni sulle sue conseguenze sono racchiuse in un "this" che una didascalia tarda precisa come "letter" e che rimane un testo ignoto per spettatori e lettori. E con questo, l'uomo di Sicione esce di scena, lasciando dietro di sé l'esempio di un'essenzialità di comunicazione narrativa che gli sfortunati portatori di messaggi a Cleopatra non riusciranno mai ad imitare.

Non ci riesce Alexas, travolto dall'ansia di Cleopatra di stabilire, attraverso il corpo vicario del messaggero, un contatto fisico con Antony:

Cleo. ... His speech sticks in my heart.

Cleo. Mine ear must pluck it thence. (I.v.41-42)

Ma il discorso riferito *verbatim*, con un'immediatezza che il foglio

scritto non potrebbe avere, non basta ad appagare l'ansia di particolari descrittivi della regina:

Cleo.

What, was he sad, or merry?

Alex. Like to the time o' the year between the extremes

Of hot and cold, he was nor sad nor merry. (I.v.50-52)

Una domanda così eccentrica rispetto al protocollo del rapporto personaggio-messaggero avrebbe ammutolito l'uomo di Sicione. Più avvezzo all'imprevedibilità di Cleopatra, Alexas tenta una risposta, nella quale si palesa tutta la sua incompetenza descrittiva. Con la consueta abilità di piegare le parole al proprio volere, la regina si appropria del poco promettente materiale offerto da Alexas per rileggere in chiave rassicurante l'inaccettabile immagine di un Antony distratto.

Ma neppure Cleopatra può piegare al suo volere l'inequivocabile durezza delle parole che veicolano il messaggio successivo: Antony ha sposato Ottavia. È il più famoso fra gli incontri/scontri dei protagonisti con i portatori di informazione storica, quello in cui esplose il rifiuto di Cleopatra di accettare l'intrusione della realtà romana nel suo mondo. C'è qualcosa di più complesso, in questo rifiuto, della semplice scelta, da parte del drammaturgo, di caratterizzare il personaggio come bizzoso e infantile e di sfruttare una delle rare occasioni di sollievo comico che offre la trama:

What the messenger has to offer, and what he can only keep repeating, is the language of prose, those words whose meanings are guaranteed by a tacit agreement of the social order. ... Why can not Cleopatra understand this?

Perhaps the answer is partly in the fact that in Egypt, at least, Cleopatra the Queen is the social order. ... In her kingdom words will mean what she wills them to mean. She will discover meanings in excess of the meanings conferred upon them by the Roman social order, and "reality", whatever that is, had better get out of the way⁴.

Al potere assoluto che Cleopatra ha finora esercitato sulle parole, il messaggero contrappone le sconcertate obiezioni di chi crede all'innocente trasparenza di un linguaggio che non può fare altro che uniformarsi ai fatti: "Should I lie, madam?" è la paradossale domanda con cui crede di inchiodare la regina al rispetto delle convenzioni che regolano il rapporto fra portatore e destinatario di un

messaggio. Con il suo "O, I would thou didst", Cleopatra spazza via questa restrittiva visione di un mondo in cui il legame fra parole e cose è univoco e inalterabile per aprire la vertiginosa prospettiva di un "new heaven" in cui la parola fluttua libera di esercitare tutta la sua forza creatrice.

La tragedia di Cleopatra diventa inevitabile nel momento in cui il messaggero rifiuta di annullare la propria funzione di portavoce della realtà romana per collaborare con lei alla costruzione di una realtà meglio rispondente ai suoi desideri. Aggrappandosi disperatamente al nocciolo del suo messaggio ("He's married, madam") è ripetuto ben quattro volte nel corso della scena, egli resiste a lusinghe e minacce finché la regina lo caccia sull'onda di un ennesimo tentativo di recuperare il controllo perduto sulle parole:

Cleo.

Get thee hence,

The merchandise which thou hast brought from Rome,

Art all too dear for me... (II.v. 103-105)

L'illusione di poter selezionare, fra scenari diversi proposti da ossessivi messaggeri in arrivo da Roma, quello che meglio le si confà è difficile da abbandonare: se il primo incontro con questo "mercante" è completamente fallito e la merce abortita non si lascia respingere, si può sempre riaprire la trattativa per giungere a un accettabile compromesso. Il fatto del matrimonio di Antony è inconfutabile e solo con la propria morte Cleopatra potrà azzerare la presenza della moglie romana ("Husband, I come."); le sue conseguenze sulla vita egiziana di Antony sono ancora da verificare e legate in parte al tipo di "merce" che il messaggero riporterà da Roma in ossequio all'ordine della regina: "Report the feature of Octavia" (II.v.113) — e persino l'integerimo custode della narrazione, che ha difeso a rischio della vita l'indissolubilità e univocità del legame fra parole e cose nella realtà romana, è disposto a collaborare con Cleopatra sul meno compromettente terreno della descrizione.

La descrizione impossibile: Antony e Cleopatra

Anche in un teatro come quello giacomiano che ha affidato le due precedenti apparizioni sceniche della "vera" Ottavia a un ragazzo al

quale non può essere richiesta una naturalistica resa del personaggio, la sgraziata nanerottola di II.iii. si impone subito come una comica costruzione di parole voluta dalla regina. La piena forza della regia di Cleopatra in questa scena, è affidata a un continuo esercizio di rilancio rispetto alla già distorta informazione offerta dal messaggero:

Cleo. Is she as tall as me?

Mess. She is not, madam.

Cleo. Didst hear her speak? is she shrill-tongu'd or low?

Mess. Madam, I heard her speak; she is low voic'd.

.....

Cleo. dull of tongue, and dwarfish! (III.iii. 11-16)

Cleopatra disambigua in "dull of tongue" il cauto "low voic'd" con cui il messaggero rinvia lo spettatore a una scena già vista: il momento in cui Ottavia sussurra il suo commiato all'orecchio del fratello. Attraverso la mediazione interessata del messaggero, la regina stravolge il senso della comunicazione segreta di Ottavia, del suo sottrarsi all'esigenza, tutta teatrale, della parola ben enunciata, una scelta alla quale Antony aveva attribuito una valenza ben più positiva:

Oct. I'll tell you in your ear.

Ant. Her tongue will not obey her heart, nor can

Her heart inform her tongue ... (III.ii. 46-47)

Questa stessa ansia di non saper dire, di non sapersi fare autori della propria parola ricorre spesso in *Antony and Cleopatra*. Essa può persino assumere forma comica, come in:

Eno. Hool hearts, tongues, figures, scribes, bards, poets, cannot

Think, speak, cast, write, sing, number, hoo,

His love to Antony. But as for Caesar,

Kneel down, kneel down, and wonder. (III.ii. 16-19)

dove la passione di Lepido per gli altri triumviri è parodia bassa dell'incapacità di Antony di definire il suo amore per Cleopatra.

In Cleopatra, invece, la finzione di questa incapacità di dire diventa parte dell'"infinita varietà" del personaggio, di volta in volta strategia amorosa:

Cleo. Sir, you and I have lov'd, but there's not it;
That you know well, something it is I would, —
O, my oblivion is a very Antony,
And I am all forgotten. (I.iii.88-91)

o strategia politica:

Cleo. Sole sir o' the world,
I cannot project mine own cause so well
To make it clear ... (V.ii.119-21)

sempre comunque parte di un sofisticato progetto registico: Cleopatra non può rimanere davvero senza parole perché, in Egitto, è lei stessa produttrice di parole. Ed è proprio sul terreno della capacità espressiva che si misura la differenza fra i protagonisti: essi affrontano lo scontro fra la realtà e il mondo fittizio in cui si realizza la loro passione con perizia descrittiva tanto diversa da uscirne l'uno sconfitto e l'altra trionfalmente vittoriosa.

Il personaggio Antony è stato equipaggiato dall'autore con un set di strategie verbali del tutto inadeguato alla costruzione del "new heaven". Fin dall'ingresso in scena, si confessa incapace di definire il suo amore per Cleopatra e non dà certo miglior prova di sé nel discorso successivo:

Ant. Let Rome in Tiber melt, and the wide arch
Of the rang'd empire fall! Here is my space,
Kingdoms are clay: our dungy earth alike
Feeds beast as man; the nobleness of life
is to do thus.

[*Embracing* (I.i.33-36)]

L'attacco è di vastissimo respiro: il crollo dell'impero romano e dei suoi valori, la scelta di un nuovo "space", la *vanitas* di tutte le cose umane preparano il terreno per una descrizione della grande passione che dovrebbe eccedere, in forza retorica, quanto la precede. La parola fallisce, invece, così completamente da doversi affidare al sostegno dell'azione scenica: la "nobleness of life" è "to do thus", ulteriormente esplicitato nel testo della tarda aggiunta della didascalia "Embracing". In prima approssimazione, dunque, il "new heaven" non pare essere altro che il luogo in cui un "mutual pair" "cando", quasi a implicitamente rafforzare l'accusa di "dotage" cui è affidata l'apertura del dramma. E il nuovo spazio appare davvero poca cosa:

At that moment when their bodies unite on the stage, the word 'thus' and its concomitant gesture stand for, 'embrace', the totality of the Egyptian way of life. ... To embrace is also to enclose, to restrict.⁵

Fin dal primo momento, dunque, nella definizione dello spazio privato degli amanti si insinua l'eco negativa di un *topos* classico: il giardino della maga da cui l'eroe deve fuggire. E l'eco si fa presenza esplicita quando, uscita di scena l'"enchanteing queen", Antony comincia a pianificare la sua fuga da uno spazio che, temporaneamente, gli appare intriso di ammorbanti delizie. Sulle sue riflessioni si innesta, con la consueta acutezza, il commento di Enobarbo:

Ant. Would I had never seen her!
Ero. O, sir, you had then left unseen a wonderful piece of work,
which not to have been blest withal, would have discredited
your travel. (I.ii.150-53)

Definizione importante, perché ci ricorda che "Cleopatra è donna, è attrice, è artista, ma Cleopatra è anche l'arte, ed è l'oggetto artistico, la forma"⁶. Cleopatra è un monumento, una tappa che l'eroe della classicità non può fare a meno di inserire nel suo *grand tour* delle meraviglie del mondo, ma una tappa, appunto, non la meta. Con la scena III dell'atto, si conclude il convenzionale percorso dell'eroe che abbandona il "bower of bliss" per proseguire nel suo processo di affinamento e crescita. Ma Antony è un eroe in declino, non in crescita, e la sua tragedia è la tragedia di un ritorno al "bower of bliss", di un percorso circolare che lo porterà, morente e sconfitto, a chiedere ancora a Cleopatra di accoglierlo nell'abbraccio dello spazio egiziano.

La Cleopatra che ci viene incontro nella prima scena della tragedia è la signora assoluta di quel "new heaven" che suscita in Antony emozioni contrastanti. In un mondo che può controllare e uniformare ai suoi desideri, è ovviamente lei a stabilire "a bourn how far to be below'd"; la perfetta felicità di un eterno presente con Antony rende superflua qualsiasi definizione sia del grande amore che dell'amato. Quanto a se stessa, "I'll seem the fool I am not" (I.i.42) è la chiave di lettura per molto di quanto avverrà in seguito: essere ed apparire si confondono in Cleopatra in un deliberato gioco che la regina controlla pienamente; l'"infinite variety" che conquista — o

irrita — chiunque l'avvicini è il risultato di una deliberata regia del proprio ruolo, una recita di sé che le scene successive non faranno che confermare.

La partenza di Antony costringe Cleopatra ad esercitare il suo potere sul linguaggio per ricostruirne la presenza in una trama di parole. Dapprima, la presenza è tutta fisica — il peso dell'amato ora affidato a un fortunato cavallo, in perfetta sintonia con la riduzione del grande amore a puro appagamento fisico che già era trapelata dai discorsi di Antony; poi, quasi senza soluzione di continuità, prende l'avvio un processo di mitizzazione dell'amato che si concluderà solo dopo la morte di lui. Come nella scena precedente, è Cleopatra stessa a smontare per noi i meccanismi del suo comportamento — attrice e spettatrice, come ogni vera diva, del proprio spettacolo:

Cleo. Do bravely, horse, for wot'st thou whom thou mov'st.
The demi-Atlas of this earth, the arm
And burget of men. He's speaking now,
Or mumbling, "Where's my serpent of old Nile?"
For so he calls me. Now I feed myself
With most delicious poison. (I.v. 22-27)

Se "serpent" rinvia, ancora una volta a un Eden inquinato da una maligna presenza, Cleopatra ne rovescia il senso sfruttando in pieno la forza ossimorica di "delicious poison": la mitizzazione di Antony è una deliberata scelta dell'incantatrice che comincia a sperimentare su di sé il veleno della parola iperbolica, avviando così l'invenzione di un partner degno di lei, il "wonderful piece of work" del mondo classico. Ritrovare negli occhi di Cleopatra questa eroica immagine di sé è l'irresistibile richiamo che spinge Antony a contravvenire le regole dell'epica e a rientrare nel regno della maga.

Iniziato con "I will to Egypt.../I' the east my pleasure lies" (II.iii.37-39), il ritorno a Cleopatra è verbale prima che reale. Enobarbo ha portato a Roma il fascino della regina nella più famosa "romanza" della tragedia; Antony arranca faticosamente nella scia del suo subordinato per costruire lo spazio egiziano intorno alla donna che "beggar'd all description". Ancora una volta, i mezzi espressivi concessigli dall'autore si rivelano pateticamente inadeguati:

Lep. What manner o' thing is your crocodile?
Ant. It is shap'd, sir, like itself, and it is as broad as it hath
breath: it is just so high as it is...
Lep. What colour is it of?
Ant. Of its own colour.
Lep. 'Tis a strange serpent.
Ant. 'Tis so, and the tears of it are wet.
Caes. Will this description satisfy him? (II.vii. 40-49)

La risposta alla domanda di Ottaviano è, evidentemente, no. Per Antony un coccodrillo è un coccodrillo: né il pubblico giacomiano, non necessariamente e universalmente avezzo a distinguere fra animali mitici e specie esotiche, né il lettore moderno che cerca nelle parole di Antony l'elusiva geografia di un "new heaven" che stenta ancora a trovare una sua collocazione testuale, escono meglio edotti da questo incontro con il grado zero della descrizione. Pure, lo sforzo espressivo di Antony non è completamente vano. Il coccodrillo è: ha dimensioni, forma, colore che sono unicamente suoi e che delineano i confini della sua identità, più fortunato in questo dell'inquieto eroe che deve delegare la definizione di sé alla bizzosa fantasia di Cleopatra. Non solo, ma dietro al cliché del serpente in lacrime si intravede, elusiva ma ineludibile, l'incantatrice. Il nesso non è quello, ovvio, all'indietro, verso il "serpent of old Nile", ma anche quello, più raffinato e impreveduto, in avanti, verso una lacrima di Cleopatra che racchiude tutto un mondo.

Ant. Fall not a tear, I say, one of them rates
All that is won and lost (III.xi. 69-70)

Dopo che la violenta irruzione del *plot* ha fatto crollare il mondo a parte degli amanti e li ha divisi nella sconfitta di Azio, essi lo ritrovano, miracolosamente intatto, in una sola lacrima di Cleopatra. Si tratta di una ben fragile costruzione che viene subito travolta da nuovi rovesci di fortuna. Il successivo tentativo di resistenza all'implacabile progressione negativa della storia è protetto dalle mura fortificate di Alessandria. Nelle parole di Antony, è questo l'unico momento in cui l'universo privato degli amanti si allarga a comprendere la dimensione di un trionfo pubblico di porzioni cosmiche:

Ant. Make mingle with our rattling tambourines,
That heaven and earth may strike their sounds together,
Applauding our approach. (IV.viii. 35-39)

In questo mondo, momentaneamente perfetto, sospeso nel tempo alla vigilia di un giorno che promette "royal perils", Antony ritenta l'impresa di definire l'"infinite variety" di Cleopatra e la qualità del loro amore. L'"enchantress" diventa una "great fairy", la signora della notte è ora "day o' the world", il serpente si è trasformato in "nightingale", ma, soprattutto l'"avanzo" di Cesare è di nuovo la "girl" che, con l'impazienza di Giulietta, balza nel cuore dell'amato per cavalcarne i battiti. È l'ultimo momento in cui, nell'universo di Antony, tutto si tiene: il cielo e la terra applaudono la perfetta realizzazione del "to do thus" del I atto: la completa fusione degli amanti in un unico essere che ingloba e trascende le loro identità.

Il "next day's fate" farà crollare definitivamente l'illusione che il "new heaven" possa inscrivarsi nella vicenda terrena degli amanti: in questa vita, Cleopatra finirà sempre per rivelarsi una "right gypsy" agli occhi di un romano, come chiaramente aveva visto Philo fin dal prologo. E il romano che ha accettato di lasciarsi definire da lei si troverà perso nel vano tentativo di ricomporre gli squassati frammenti della propria identità, sotto lo sguardo perplessso di un servo a cui l'ironia della storia ha imposto il nome di Eros. Improvvisamente, il guerriero che non aveva saputo descrivere né l'universo privato della passione né l'amante saccheggia le risorse più alte della parola per inseguire le fugaci forme della nuvola e arrendersi poi davanti alla sua inafferrabilità:

The image of the cloud as something at once gigantic and momentary, magnificent and illusory, tells the story of tragic greatness and weakness better than any speech in the play. Antony's unique effort to possess and control the warring extremes of experience has distended his personality, leaving it at once huge and insubstantial.⁷

Ma quanto c'era di "huge" nella sua personalità era tenuto insieme dalle parole di Cleopatra. Soffocata quella voce dalla convinzione del tradimento, Antony non può che lasciarsi travolgere dalla parte "insubstantial".

Ant. ... here I am Antony
Yet cannot hold this visible shape, my knave. (IV.xiv. 13-14)

Il fiero "here is my space" del primo atto non potrebbe trovare eco più patetica di questo disfarsi del personaggio sotto i colpi di una parola descrittiva ben più micidiale della spada. Incapace di apprendere da Cleopatra l'arte di ordinare al linguaggio la costruzione di una realtà su misura, Antony si lascia travolgere dall'impacciabile corrente della realtà romana.

Ancora una volta, è Cleopatra a consentirgli il recupero di una parvenza di controllo sul proprio destino. La falsa notizia della sua morte lo porta sì al suicidio, ma, al tempo stesso, gli mostra il pertugio attraverso il quale sfuggire alla tirannia della storia:

Ant. Where souls do couch on flowers, we'll hand in hand,
And with our sprightly port make the ghosts gaze;
Dido, and her Aeneas, shall want troops,
And all the haunts be ours. (IV.xiv.51-54)

Solo il regno dei morti offre un degno — e sicuro — palcoscenico su cui recitare l'eterno presente del grande amore. Al voyeurismo dei personaggi romani e degli spettatori giacomiani si potrà sfuggire solo scegliendosi un più nobile pubblico di spiriti.

Dopo la morte di Antony, il percorso di Cleopatra da questo "dull world" a Cidno si snoda lungo un intero quinto atto di tragedia intercalato da schermaglie politiche e persino intermezzi comici.

Più regale di Antony, Cleopatra sceglie come pubblico davanti al quale interpretare la propria morte gli dei ai quali ha gridato che "this world did equal theirs, /Till they had stol'n our jewel" (IV.xv. 77-78) e a cui Charmian chiederà di piangere sulla padrona morente. Davanti a loro — e a loro immagine, Cleopatra esercita, per l'ultima volta, la sua straordinaria capacità di costringere il linguaggio a creare un Antony che sia suo pari:

Cleo. His legs bestrid the ocean, his rear'd arm
Crested the world: his voice was propertied
As all the tuned spheres, and that to friends... (V.ii.82-84)

Solo un uomo che, come lei, sia un "wonderful piece of work" può essere il degno compagno di Cleopatra, non l'Antony in rapido declino che ci ha mostrato l'impetosa immediatezza del palcoscenico, ma un Colosso di Rodi cui solo la fantasia di un lettore può rendere piena giustizia: "what she requires is not an Antony who is

Antony again but the one she helps nature invent"⁸. Questo Antony "past the size of dreaming" esiste perché così vuole la regina d'Etio; e in errore è Dolabella, con il desolato realismo del suo "Gentle madam, no". La parola di Cleopatra sconfitta ha una forza creatrice che quella di Ottaviano vincitore non possiederà mai: "He words me, girls, he words me, that I should not/ Be noble to myself" (V.ii.190), dirà la regina leggendo correttamente la minaccia sottesa alle parole rassicuranti del nemico.

La maga che riesce a trasformare Antony in un semidio può anche mettersi in viaggio per un ritorno al passato. In un universo in cui le coordinate spazio-temporali non hanno più nessun valore, il suo programma — "I am again for Cydnus, /to meet Mark Antony" (V.ii.227-28) — è un capolavoro di stenografia descrittiva: il "new heaven" che Antony si sforzava invano di proiettare nel futuro era in realtà già fissato — perfetto e immutabile — nel momento del primo incontro. Ed è lì che Cleopatra ritorna, in spregio alle esigenze della trama storica che richiede una costante progressione temporale.

Scegliendo per sé la morte che "bolts up change" (V.ii.6), Cleopatra deve rinunciare alla sua "infinite variety", rendersi finalmente *descrivibile*, occupare, per sempre, lo spazio che era rimasto frustantemente vuoto nel quadro proposto da Enocharbo. E sceglie per sé una descrizione che le assicuri il trionfo sull'inevitabilità della morte: a Cidno ritornerà dopo essersi scrollata di dosso quel corpo impareggiabile che irriterà per sempre gli sforzi di chi ("squeaking" adolescente o prima donna) cercherà invano di paludarserlo addosso sulla scena teatrale:

Cleo. I am fire, and air; my other elements
I give to baser life. (V.ii. 288-89)

NOTE

Tutte le citazioni shakespeariane sono tratte dall'edizione Arden.

¹ Carlo Izso, *Storia della letteratura inglese*, Firenze, Sansoni, 1969, pp. 393-94.

² Per il rapporto fra la tragedia shakespeariana e le fonti, si veda il IV volume di

AA. VV., *Nel laboratorio di Shakespeare*, Parma, Pratiche, 1988.

³ Bernard Beckerman, "Past the Size of Dreaming", in: Mark Rose, a cura di, *Twentieth Century Interpretations of 'Antony and Cleopatra'*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall, 1977, p. 104. Sul ruolo dei messaggeri in *Antony and Cleopatra*, si vedano anche: Janet Adelman, *The Common Liar*, New Haven, Yale University Press, 1973 e Laura Quinney, "Enter a Messenger", in: Harold Bloom, a cura di, "Antony and Cleopatra" — *Modern Critical Interpretations*, New York, Chelsea House Publishers, 1988, pp. 151-167.

⁴ Ronald R. MacDonald, "Playing Till Doomsday: Interpreting Antony and Cleopatra", *English Literary Renaissance*, Vol. 15 n. 1, Winter 1985, p. 87.

⁵ Terence Hawkes, *Shakespeare's Talking Animals*, London, Arnold, 1973, p. 181.

⁶ Agostino Lombardo, "Antonio e Cleopatra: l'Eros come arte", in: A. Serpieri e K. Elam, a cura di, *L'Eros in Shakespeare*, Parma, Pratiche, 1988, p. 56.

⁷ Robert Grudin, *Mighty Opposites: Shakespeare and Renaissance Contrariety*, Berkeley, University of California Press, 1979, p. 177.

⁸ Harold Toliver, *Transported Styles in Shakespeare and Milton*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1983, p. 71.