

IN-EL 73

Agostino Lombardo

EUR

Ritratto
di Enobarbo

Saggi sulla letteratura inglese

Biblioteca Filologica



Nistri-Lischi

RITRATTO DI ENOBARBO

Domizio Enobarbo fa il suo ingresso nella seconda scena del primo atto di *Antony and Cleopatra*¹. Dopo un colloquio tra i due amanti (I, 1), cominciato in chiave d'asprezza e concluso teneramente, i servi si intrattengono in una sala del palazzo di Alessandria con l'indovino, che, tra motteggi e risa, si accinge a leggere la mano di Carmiana, ancella di Cleopatra, per indagare nell'« infinito libro dei misteri della natura » (v. 9). Compare a questo punto Enobarbo, il quale impartisce un ordine:

Bring in the banquet quickly, wine enough,
Cleopatra's health to drink (vv. 11-12)

(Portate subito il banchetto; e vino a sufficienza,
Per bere alla salute di Cleopatra.)

A ciò si limita, per ora, il suo intervento, privo di ogni influenza sull'azione, che procede senza che delle sue parole si tenga conto. Enobarbo rimane poi silenzioso ad osservare la scena, animatissima, che si svolge dinanzi a lui, e parla solo più avanti per dire che la « maggior fortuna » sua e degli altri sarà quella di andarsene « ubriachi a letto » (v. 45). Servo tra i servi, dunque; e tale sua qualità viene ribadita quando egli esorta gli astanti a tacere perché gli sembra che giunga Antonio, o quando rispettosamente parla con Cleopatra, che di Antonio gli chiede notizie.

¹ Questo saggio è comparso in *English Miscellany*, n. 11, Roma 1960, pp. 33-58.

Il testo di *Antony and Cleopatra* qui usato è quello proposto da M. R. RIDLEY per il New Arden Shakespeare (Londra 1954).

Le traduzioni dei brani citati sono di chi scrive e vogliono essere il più possibile letterali. Sono state peraltro consultate alcune versioni italiane, e in specie quelle di AURELIO ZANCO (ora raccolta in W. SHAKESPEARE, *Tutte le Opere*, a cura di MARIO PRAZ, Firenze 1964), e di GABRIELE BALDINI (in W. SHAKESPEARE, *Opere Complete*, Milano 1963).

Uscito dalla scena in compagnia della fatal regina, Enobarbo vi rientra quando Antonio, informato della morte di Fulvia, ha già deciso che deve « romperla » con « questa regina incantatrice » (v. 125). Ed è appunto attraverso il suo colloquio con Antonio che egli si inserisce nell'azione e comincia altresì ad acquistare la complessa fisionomia che gli è propria². Confidente e amico, ora, più che servo o gregario, di Antonio, egli può permettersi di rispondere con una frase comica all'altro che gli dice di doversene « andar via di fretta » (v. 129):

Why, then we kill all our women. We see how mortal an unkindness is to them; if they suffer our departure, death's the word. (vv. 130-1)

(Ebbene, allora uccideremo tutte le nostre donne. Già vediamo come una scortesia sia mortale, per loro; se debbono sopportare la nostra partenza, morte è la parola.)

Frase, peraltro, che non indica meramente il grado di familiarità esistente tra i due ma suggerisce un nuovo aspetto del personaggio. Si noti la qualità ambigua di queste parole: esse son tali, anzitutto, perché (come sappiamo noi, e Antonio, anche se materialmente non lo sa Enobarbo) una donna è effettivamente morta — ed è morta anche perché è stata abbandonata da Antonio. Ma sono ambigue, poi, nei confronti della situazione tutta, in quanto non possono non alludere alla morte di Cleopatra, segretamente annunciandola. L'allusione, del resto, si fa presto più esplicita. « Debo andare », dice Antonio (v. 133); ed Enobarbo:

Under a compelling occasion let women die: it were pity to cast them away for nothing, though between them and a great cause, they should be esteemed nothing. Cleopatra catching the least noise of this, dies instantly.

² L'unico, tra i moltissimi che hanno scritto su *Antony and Cleopatra*, a soffermarsi in qualche misura su Enobarbo è G. WILSON KNIGHT, il cui *The Imperial Theme*, Londra 1951 (1^a ediz. 1931) è il contributo forse più importante alla comprensione di quest'opera.

A testimoniare della troppo scarsa attenzione prestata al personaggio può essere addotto l'esempio di *All for Love*, lo splendido « rifacimento » shakespeariano di John Dryden in cui Enobarbo non compare, anche se alcuni dei suoi attributi vengono trasferiti sia a Ventidius sia a Dolabella.

I have seen her die twenty times upon far poorer moment: I do think there is mettle in death, which commits some loving act upon her, she hath such a celerity in dying. (vv. 134-42)

(Le donne muoiano, in una circostanza estrema: sarebbe però peccato buttarle via per nulla, anche se, tra loro e una grande causa, dovrebbero loro esser valutate nulla. Se Cleopatra ha il minimo sentore di questo, ne muore immediatamente. L'ho vista morire venti volte per ragioni assai meno gravi. Credo che nella morte ci sia un ardore naturale che compie un qualche atto amoroso su di lei: ha una tale rapidità nel morire.)

E apparirà chiaro che Shakespeare non affida a Enobarbo la mera funzione di confidente di Antonio ma anche quella di *fool* — nel senso più esteso che essa ha per il drammaturgo specie nelle opere di questo periodo, il maggiore, della sua attività (e si pensi al *fool* di *King Lear*)³. Enobarbo, com'è del *fool*, offre allo spettatore il « sollievo » comico che ci si aspetta dal buffone ma anche scorge la verità che sta dietro l'apparenza e, per via comica, la comunica al suo pubblico.

A questa luce, acquista ben diverso rilievo anche la sua prima comparsa. Si torni a quel suo ordine di portare del vino, « Cleopatra's health to drink » (v. 12). Enobarbo, in realtà, non si limita ad impartire un ordine ma *nomina* Cleopatra. E il nome svela tutta l'allusività racchiusa nei discorsi tra l'indovino e la servitù e, con essa, ne indica l'oggetto, che è per l'appunto Cleopatra, e la sua morte. « Tu sopravvivrà alla signora che servi » (v. 31), proclama l'indovino; e Carmiana: « Oh, splendido, io amo una vita lunga più dei fichi » (v. 32) — dove il presagio di morte è rafforzato dall'allusione al cestino di fichi in cui sarà contenuto l'aspide che, alla fine dell'opera, ucciderà Cleopatra; e ancora l'indovino: « Hai visto e provato una precedente fortuna, migliore / Di quella che si avvicina » (vv. 33-4); e Carmiana: « Proprio come il Nilo che straripa annuncia la carestia » (v. 47) — che è un'allusione espressa sia attraverso l'accento alla carestia sia, più segretamen-

³ La composizione di *Antony and Cleopatra* sembra potersi far risalire al 1606-7 — l'opera quindi è di poco posteriore a *Othello*, *King Lear* e *Macbeth*.

te, attraverso una di quelle immagini dell'acqua che percorrono l'intera opera e che son come la proiezione linguistica di Cleopatra e del suo dramma⁴. E' quindi proprio il nome fatto da Enobarbo ad offrire un centro alle allusioni — mentre è pure interessante notare il legame che in tal modo si stabilisce, fin dal principio, tra lo stesso Enobarbo e Cleopatra.

Ma la « conoscenza » che Enobarbo ha della verità non è soltanto quella intuitiva e fin prodigiosa del *fool*, o del veggente. Egli ha altre corde al suo arco, e giunge alla verità anche attraverso la ragione; è, per così dire, un *fool* più maturo, più consapevole; e queste virtù risaltano con tanto maggiore intensità in quanto sono spesso contrapposte all'irragionevolezza di Antonio, travolto e offuscato dalla passione. Così quando Antonio, parlando di Cleopatra, afferma che « ella è astuta oltre il pensiero dell'uomo » (v. 143), Enobarbo replica con parole che, mentre si pretendono verso la verità attraverso la *imagery* dell'acqua, attestano la sua estrema, razionale penetrazione della psicologia di Cleopatra (nonché la sua estrema ammirazione per lei):

Alack, sir, no, her passions are made of nothing but the finest part of pure love. We cannot call her winds and waters sighs and tears; they are greater storms and tempests than almanacs can report. This cannot be cunning in her; if it be, she makes a shower of rain as well as Jove.

(vv. 144-49)

(Ahimè, signore, no, le sue passioni non sono fatte d'altro che della parte più fina del puro amore. Non possiamo chiamare i suoi venti e le sue acque sospiri e lacrime: sono bufere e tempeste più grandi di come non possano riferire gli almanacchi. Questa non può essere astuzia, in lei; se lo è, ella può fare un acquazzone come Giove.)

Parole, d'altro canto, che possono ben valere come « didascalia » dell'autore stesso — ed ecco infatti delinearsi un'altra funzione di Enobarbo: egli è anche ciò che Henry James chiamerebbe un personaggio *ficelle*, uno strumento di cui l'autore si vale per fornire

⁴ Sulla *imagery* dell'acqua in *Antony and Cleopatra* si veda il saggio che segue (pp. 42-68), che se ne occupa specificamente.

quei chiarimenti, quelle informazioni, quelle descrizioni, che il drammaturgo *deve* fornire ma solo attraverso una rappresentazione oggettiva e non un intervento diretto.

Varie facce ha dunque Enobarbo: il personaggio è come un prisma che Shakespeare faccia delicatamente ruotare esponendone alla luce, a seconda delle necessità del dramma, i diversi aspetti. Ecco così tornare l'elemento comico. Quando Antonio esclama: « Vorrei non averla mai vista! » (v. 150), risponde Enobarbo:

O sir, you had then left unseen a wonderful piece of work, which not to have been blest withal, would have discredited your travel.

(vv. 151-3)

(Oh signore, avreste allora perduto la vista di uno splendido capolavoro e senza tale benedizione il vostro viaggio ne sarebbe stato screditato.)

Più avanti, la comicità è quella crudele del *fool* di *King Lear*; dopo che Antonio gli ha finalmente comunicato la notizia della morte di Fulvia, così dice:

Why, sir, give the gods a thankful sacrifice. When it pleaseth their deities to take the wife of a man from him, it shows to man the tailors of the earth; comforting therein, that when old robes are worn out, there are members to make new⁵.

(vv. 159-63)

(Ebbene, signore, sacrificate agli dei in segno di gratitudine. Quando piace alle loro divinità di togliere a un uomo sua moglie, questo gliela fa apparire come i sarti della terra; e lui si conforta col pensiero che quando gli abiti vecchi si sono consumati c'è stoffa per farne dei nuovi).

La frase ha funzione di « sollievo », e di *anti-climax*, ma serve anche sia a caratterizzare ulteriormente la natura di soldato e di confidente di Enobarbo, sia ad accentuare la sua capacità di vedere il significato della realtà e di rappresentarlo senza orpelli o infingimenti. Antonio può illudersi, e tentare di illudere gli altri, sulla autenticità del proprio dolore; ma l'illusione non sfiora Enobarbo.

⁵ Le immagini del vestiario sono ampiamente usate da Shakespeare nel *Macbeth* (cfr. A. LOMBARDO, *Lettura del Macbeth*, Vicenza 1969).

bo, il quale ben conosce il luogo che Fulvia occupa nella vita e nel cuore di Antonio. Cosicché il suo non è tanto un « sollievo » che attenui la tensione di un momento come questo:

Ant. Fulvia is dead.

Eno. Sir?

Ant. Fulvia is dead.

Eno. Fulvia?

Ant. Dead.

(vv. 154-9)⁶

(Fulvia è morta. Signore? Fulvia è morta. Fulvia? Morta.)

quanto la negazione della tensione, il riconoscimento e la denuncia d'una falsità sentimentale. La verità è ben diversa:

If there were no more women but Fulvia, then had you indeed a cut, and the case to be lamented: this grief is crown'd with consolation, your old smock brings forth a new petticoat, and indeed the tears live in an onion, that should water this sorrow. (vv. 163-8)

(Se non vi fossero altre donne che Fulvia, allora avreste davvero ricevuto una ferita e il caso sarebbe da lamentare: ma questo dolore è coronato dalla consolazione, la vostra gonna vecchia partorisce una sottana nuova e in verità le lacrime che dovrebbero annaffiare questo dolore vivono in una cipolla.)

A questo si riduce il dramma sentimentale di Antonio: ed è indicativo che egli non insista sul tema del dolore ma passi ad illustrare la necessità di tornare in patria: « L'impresa che ella ha avviato nello stato / Non può sopportare la mia assenza » (vv. 169-70). Al che risponde Enobarbo:

And the business you have broach'd here cannot be without you, especially that of Cleopatra's, which wholly depends on your abode.

(vv. 171-73)

(E l'impresa che voi avete avviato qui non può fare a meno di voi; specialmente quella di Cleopatra, che dipende interamente dalla vostra presenza.)

⁶ Cfr., nel *Julius Caesar*, l'analogo passo sulla morte di Portia (IV, 3, 146-8: *Bru.* Portia is dead. *Cas.* Ha? Portia? *Bru.* She is dead.)

Come sempre, Enobarbo è dalla parte di Cleopatra, e cioè della vera passione, della vera bellezza. Il contrasto tra ragione e sentimento che si agita in Antonio si agita anche in lui, che pure è tanto più razionale, più sensato dell'altro; e come c'è l'amore di Antonio per Cleopatra, c'è anche, si potrebbe dire, l'amore di Enobarbo⁷.

Ma Antonio ha deciso: il dovere, o, anzi, il timore di dover rinunciare al potere, ha la meglio, per ora, sulla suggestione che esercita Cleopatra; Enobarbo riceve l'ordine di comunicare agli altri tale decisione e, da buon soldato, non può che obbedire: « Lo farò » (v. 195). Risposta adatta a un personaggio che, come il coro greco, può soltanto « avvertire » o commentare; che può e anzi deve rivelare l'essenza profonda della realtà non può, tale realtà, modificarla⁸.

Le successive scene del primo atto si svolgono senza la diretta partecipazione di Enobarbo (anche se appaiono come una vera e propria conferma delle sue « profezie » o intuizioni; Cleopatra, per esempio, nella sua appassionata violenza di sentimenti corrisponde in tutto al ritratto che di lei ha disegnato Enobarbo: non solo, ma si rafforza, attraverso le immagini, il legame tra i due). Concretamente, egli ricompare solo nella seconda scena del secondo atto, quando l'azione (dopo la prima scena con Pompeo a Messina) si sposta a Roma, nella casa di Lepido, dove si incontreranno i triumviri.

Il breve dialogo con Lepido sottolinea essenzialmente la qualità di soldato di Enobarbo, nonché la sua fedeltà ad Antonio.

⁷ In *All for Love*, Dryden sviluppa questo elemento nel personaggio di Dolabella. Cfr. ad esempio IV, 1 (« Thus I discovered, / And blamed the love of ruined Antony; / Yet wish that I were he, to be so ruined. » ... « My friend, my friend / What endless treasure hast thou thrown away; / And scattered, like an infant, in the ocean, / Vain sums of wealth, which none can gather thence! »).

⁸ La funzione di « coro » di Enobarbo è la sola su cui la critica si sia soffermata. Ne parlava già G. BRANDES nel suo *William Shakespeare* del 1896: « Enobarbo doveva servire come una sorta di coro e per introdurre un tocco occasionale di ironia ». Cito da *Antony and Cleopatra. A Casebook*, edited by J. RUSSELL BROWN, Londra 1968, p. 45.

Lepido lo esorta a persuadere il suo capitano « ad un discorso calmo e sereno » (v. 3), ed egli risponde (in versi, dopo le numerose battute in prosa):

I shall entreat him
To answer like himself: if Caesar move him,
Let Antony look over Caesar's head,
And speak as loud as Mars. By Jupiter,
Were I the wearer of Antonius' beard,
I would not shave 't to-day. (vv. 3-8)

(Gli chiederò
Di rispondere secondo la sua natura: se Cesare lo irrita,
Che Antonio guardi al di sopra della testa di Cesare
E parli forte come Marte. Per Giove,
Portassi io la barba di Antonio,
Oggi non la raderei.)

E non meno sprezzanti sono le successive brevi risposte fornite a Lepido in attesa degli altri. Poi questi giungono, e naturalmente Enobarbo non può che farsi in disparte, e osservare la scena in cui Ottaviano e Antonio si scambiano violente accuse. Di scarso rilievo è una sua prima interruzione, mentre Antonio parla della moglie (e ne parla, si badi bene, secondo la « verità » svelatagli da Enobarbo): « Avessimo tali mogli che gli uomini potessero andare alla guerra con le donne! » (vv. 64-5). Molto più pregnante, invece, la seconda, che ha luogo mentre sui contendenti par distendersi il velo della riconciliazione. Mecenate esorta i triumviri a non approfondire i loro contrasti (vv. 99-100) e, mentre Lepido approva, Enobarbo esclama:

Or if you borrow one another's love for the instant, you may, when
you hear no more words of Pompey, return it again: you shall have time
to wrangle in, when you have nothing else to do. (vv. 103-6)

(Oppure, se per il momento vi prestate a vicenda l'affetto, potrete, una volta che non sentiate più parlare di Pompeo, restituirlo: avrete tempo di far baruffa quando non avrete niente altro da fare.)

Il prisma si muove, il soldato, pur rimanendo tale, è di nuovo colui che ha il coraggio di distruggere l'illusione, di guardare in viso la verità. Enobarbo è appunto la verità e Shakespeare lo afferma esplicitamente: ad Antonio che lo redarguisce: « Sei solo un soldato, smetti di parlare » (v. 107), Enobarbo risponde: « Avevo quasi dimenticato che la verità deve star zitta » (v. 108) ⁹.

Inascoltato e inerme Tiresia ¹⁰, Enobarbo riprende il proprio posto di subordinato e insieme di spettatore; replica sì con qualche scherno ad Antonio che lo biasima ancora, ma lascia — come non può non lasciare — che la fittizia riconciliazione abbia luogo, che un ordine apparente mascheri il caos a lui ben noto, che il matrimonio, razionale e senza passione, tra Antonio e Ottavia copra con fragile velo i dissidi, i contrasti, gli odî tra i triumviri, e, soprattutto, l'amore di Antonio e Cleopatra.

Ma come può, un così artificioso presente, distruggere un passato tanto reale? Davvero fragile è il velo e Shakespeare si giova, per lacerarlo, dello splendido brano in cui viene descritto il primo incontro, sul fiume Cnido, tra i due amanti: un brano che è quindi, pur nella sua sontuosità verbale, parte necessaria del dramma, proprio perché evoca il passato che vive nel presente, sovrappone Alessandria a Roma, la passione alla ragione, Cleopatra a Ottavia. E chi, se non Enobarbo, poteva pronunciario? Si è parlato d'una contraddizione tra la « rozzezza » di Enobarbo e la raffinatissima descrizione ¹¹: ma un giudizio siffatto nasce da una mancata per-

⁹ Espressioni non diverse ha il *fool* in *King Lear*. Cfr. ad esempio I, 4, 117: « Truth's a dog must to kennel... ».

¹⁰ Non mi pare dubbio che Enobarbo sia stato tra le « fonti » del Tiresia eliotiano (quel Tiresia di cui leggiamo, nelle note al *Waste Land*, che « sebbene un semplice spettatore e non certo un 'carattere', è tuttavia il personaggio più importante del poema, che unisce tutto il resto... Ciò che Tiresia vede, in effetti, è la sostanza del poema »), e tanto più in quanto l'*Antony and Cleopatra* è tra le influenze più riconoscibili e più fertili.

¹¹ E' questa l'opinione del RIDLEY nell'Introduzione alla *ediz. cit.* Non è privo d'interesse, forse, ricordare che Dryden, in *All for Love*, attribuisce la descrizione (meno ricca ed elaborata) ad Antonio (III, 1): « She lay, and leant her cheek upon her hand, / And cast a look so languishingly sweet... boys, like Cupids, / Stood fanning, with their painted wings, the winds... To soft flutes, / The silver cars kept time... ». Recentemente, JOHN WAIN, in *The Living World of Shakespeare*, Londra 1964, p. 132, ha giustificato anche psicologicamente l'assegnazione del discorso ad Enobarbo: « Shakespeare

cezione della qualità prismatica di Enobarbo, da una troppo semplicistica identificazione di lui col mero soldato e confidente di Antonio. Tutto, al contrario, contribuisce a giustificare l'assegnazione a lui della descrizione e, anzi, è proprio questa una delle ragioni per cui, malgrado la fin letterale derivazione da Plutarco¹², essa appare completamente originale e straordinariamente poetica. Enobarbo vede la verità, e dunque chi se non lui può assumersi il compito di proiettarla in luogo dell'inganno, e di avvertire che non Ottavia ma Cleopatra occupa il cuore di Antonio? Chi, poi, potrebbe meglio esaltare la bellezza di Cleopatra, il suo fascino, la sua mitologica qualità di creatura d'amore? Chi se non Enobarbo, che persegue, come s'è detto, il medesimo sogno di Antonio, e coltiva la medesima aspirazione alla bellezza, alla passione? Sarebbero, queste, ragioni già sufficienti; ma un'altra ve n'è, ed è quella che nasce da una qualità di Enobarbo che non è ancora apparsa in piena luce: la qualità artistica. Enobarbo è il soldato e il confidente, è il fool, la ficelle, il coro, ma è anche, a me sembra, l'artista: e non tanto nel senso (che pure è adombrato) di una identificazione tra lui e Shakespeare, quanto e soprattutto nel senso che le doti che abbiamo fin qui notate sono quelle dell'artista: così la sensualità, così la fedeltà alla passione, così l'intuizione della verità e la stessa impotenza di fronte ad essa, così l'aspirazione alla bellezza. Alcune di tali doti sono, ovviamente, anche in Antonio¹³: e in effetti l'intero dramma, incentrato com'è su un conflitto tra ragione e cuore, può veramente essere interpretato come dramma dell'ar-

mette il discorso nella bocca del duro Enobarbo, un ufficiale senza sentimentalismi del tipo di quelli che hanno visto una quantità di donne andare e venire, nella loro vita di soldati. Che sia proprio lui, pochi versi più avanti, a dire che l'età non può avvizzire Cleopatra..., rende la descrizione assolutamente convincente».

¹² Cfr. il passo della traduzione di North riportato a p. 262, *ediz. cit.*, di *Antony and Cleopatra*; cfr. anche, in questo libro, p. 50.

¹³ A. C. BRADLEY, « Shakespeare's *Antony and Cleopatra* », in *Oxford Lectures on Poetry*, Londra 1909, p. 294: « (Antonio) ha fantasia, il temperamento di un artista... che nutre i propri sensi con lo splendore e la ricchezza della vita, si getta nella sua allegria e nei suoi piaceri, e tuttavia sente la poesia di tutto questo... ». Gli « eroi » shakespeariani, invero, da Amleto ad Otello, da Macbeth ad Antonio, sempre rivelano qualità artistiche — cfr. A. LOMBARDO, *Lettera del Macbeth*, *cit.*

tista. Tuttavia, non è tanto Antonio a suggerire questa interpretazione, quanto Enobarbo — la cui stessa mancanza d'una psicologia definita, la cui prismaticità e impersonalità¹⁴, fanno sì che egli si avvicini alla condizione artistica assai più di Antonio. Ed è proprio il brano della descrizione di Cleopatra a far risaltare questo aspetto del personaggio fin qui oscurato dalle sue altre, numerose (ma tutte correlate) funzioni.

Si segua il nascere e lo svolgersi della descrizione. Dopo i colloqui, dopo la pacificazione tra i triumviri, tutti escono tranne Enobarbo, Agrippa e Mecenate. Gli ultimi due (siamo sempre nella seconda scena del secondo atto) danno il benvenuto ad Enobarbo, reduce dall'Egitto, poi Mecenate esclama: « Ve la siete spassata, in Egitto » (v. 176). La risposta di Enobarbo è perfettamente intonata all'atmosfera; è la risposta di un soldato all'altro: « Sì, signore, facevamo infuriare il giorno dormendo e facevamo della notte giorno bevendo » (v. 178). Mecenate, curioso, incalza: « Otto cinghiali interi arrostiti per colazione, per sole dodici persone; è vero? » (vv. 179-80). Enobarbo replica ancora sullo stesso tono; ma è già interessante che una similitudine cominci a trasfigurare il materiale sensuale: « Questo non era che una mosca di fronte a un'aquila: facemmo festini molto più mostruosi, davvero degni di nota » (vv. 181-3). Poi Mecenate accenna a Cleopatra, parlandone come d'una « dama trionfale » (v. 184); Enobarbo risponde che « quando incontrò Marc'Antonio la prima volta, ne intascò il cuore, sul fiume Cnido » (vv. 187-9); dopo di che il linguaggio si eleva, dalla prosa si passa alla poesia, il soldato rozzo e sboccato fa luogo ad un poeta che crea una scena di bellezza. Sono versi che la fama non ha ancora consunto¹⁵:

The barge she sat in, like a burnish'd throne
Burn'd on the water: the poop was beaten gold,
Purple the sails, and so perfumed that

¹⁴ Quella stessa di cui scrive Keats in una lettera citata a p. 248 di questo libro.

¹⁵ E che hanno esercitato una profonda suggestione e influenza sulla poesia successiva: basti pensare al Pope del *Rape of the Lock*, al Keats di certi poemetti, al T. S. Eliot del *Waste Land*; la sezione « Game of

The winds were love-sick with them; the oars were silver,
Which to the tune of flutes kept stroke, and made
The water which they beat to follow faster,
As amorous of their strokes. (vv. 191-97)

(La barca in cui ella sedeva, simile a un trono brunito
Bruciava sull'acqua: la poppa era d'oro battuto,
Purpuree le vele, e così profumate che
I venti languivano d'amore per esse; argentei i remi,
Che battevano i loro colpi al ritmo di flauti, e costringevano
L'acqua che colpivano a seguirli più veloce,
Come innamorata delle loro percosse.)

E da questi colori e profumi, da questa languida atmosfera dei
sensi, emerge al ricordo e alla fantasia di Enobarbo la figura di
Cleopatra:

For her own person,
It beggar'd all description: she did lie
In her pavilion — cloth of gold, of tissue —
O'er-picturing that Venus where we see
The fancy outwork nature ...

(vv. 197-201)

(In quanto alla sua figura,
Immeschiniva ogni descrizione: ella giaceva
Nel suo padiglione — stoffa d'oro, intessuta —
Più bella di quella Venere in cui vediamo
L'immaginazione superare la natura.)

Né è senza significato che Enobarbo nomini l'arte, e l'immagina-
zione, e la bellezza. Cleopatra non è tanto una donna, per lui (e
si osserverà che ella non viene propriamente descritta, non ha cioè
una fisionomia particolare, individuabile), quanto un'opera d'arte,
l'arte stessa, quella bellezza che egli va creando, quell'aspirazione
che sta concretando in poesia; come i Cupidi che le stanno accan-

Chess » del poemetto eliotiano « cita » esplicitamente il brano shakespearia-
no: « The Chair she sat in, like a burnished throne, / Glowed on the
marble... ». Ma si veda, per una acutissima analisi di questo rapporto, il
saggio « Echi nel *Waste Land* », in G. MELCHIORI, *I Funamboli* (trad. ital.
de *The Tightrope Walkers*), Torino 1963, pp. 70-108.

to, « fanciulli graziosi e paffuti », dai « ventagli variopinti » (vv.
202-3); come le Nereidi:

Her gentlewomen, like the Nereides,
So many mermaids, tended her i' the eyes,
And made their bends adornings. At the helm
A seeming mermaid steers: the silken tackle
Swell with the touches of those flower-soft hands,
That yarely frame the office. From the barge
A strange invisible perfume hits the sense
Of the adjacent wharfs. (vv. 206-13)

(Le sue ancelle, come le Nereidi,
Altrettante sirene, obbedivano ai suoi sguardi,
Rendendo i loro inchini adornamenti. Al timone
Governa una dall'aspetto di sirena: il serico sartame
Si gonfia al tocco di quelle mani lievi come petali
Che rapide compiono il loro ufficio. Dalla barca
Uno strano profumo invisibile colpisce i sensi
Delle rive adiacenti.)

Non stupisce che versi siffatti inducano a staccarli dal loro conte-
sto, a vederli come una lirica di rinascimentale opulenza. Ma, come
s'è accennato, il loro luogo è nel dramma, è sulla bocca di Eno-
barbo, è sullo sfondo della Roma dei triumviri e di Ottavia; non
solo, ma se si pensa al destino di morte che s'accompagna a Cleo-
patra (e che è continuamente suggerito dalle immagini dell'acqua)
questa stessa bellezza che Enobarbo rievoca appare percorsa, nella
sua perfezione e serenità, da brividi di disfacimento. Cosicché lo
sforzo di Enobarbo è anche quello di salvare con l'arte una realtà
che egli, come l'artista, sa peritura¹⁶. Leggiamo ancora. Dopo un
momento in cui, nella descrizione dei primi rapporti tra Antonio

¹⁶ E' questo uno dei grandi temi dei sonetti shakespeariani: si pensi
al son. 12, quando al « devouring Time » è contrapposta la poesia: « Yet do
thy worst old Time, despite thy wrong, / My love shall in my verse ever
live young », e soprattutto al son. 55: « Not marble, nor the gilded monu-
ments / Of Princes shall outlive this powerful rhyme... 'Gainst death, and
all oblivious enmity / Shall you pace forth, your praise shall still find
room, / Even in the eyes of all posterity / That wear this world out to
the ending doom... » e al son. 60: « And yet to times in hope, my verse
shall stand / Praising thy worth, despite his cruel hand ».

e Cleopatra, il soldato si sovrappone al poeta, e tanto più per l'intervento grossolano di Agrippa, il quale ricorda che Cleopatra aveva indotto « il grande Cesare a mettere a letto la spada; / Lui la arò e lei diede il raccolto » (vv. 226-9), basta questa sorta di violazione dell'immagine di Cleopatra, questa restituzione di lei al clima di mera sensualità dal quale, per virtù artistica, Enobarbo l'aveva sollevata e trasfigurata, perché la sua fantasia s'accenda ancora e il processo di purificazione poetica riprenda il suo corso:

I saw her once
Hop forty paces through the public street,
And having lost her breath, she spoke and panted,
That she did make defect perfection,
And, breathless, power breathe forth. (vv. 228-32)

(La vidi una volta
Saltellare con un piede solo per quaranta passi nella pubblica via,
E, rimasta senza fiato, parlò e ansò
In modo tale da rendere il difetto perfezione
E, senza fiato, emanare forza.)

Come l'opera d'arte, Cleopatra riscatta le manchevolezze della realtà, crea un nuovo, perfetto, autonomo mondo sulla base del mondo reale. Non diversamente l'aveva caratterizzata Antonio nel primo atto:

Fie, wrangling queen!
Whom every thing becomes, to chide, to laugh,
To weep: how every passion fully strives
To make itself, in thee, fair and admired! (I, 1, vv. 48-51)

(Via, litigiosa regina!
Alla quale ogni cosa si addice, rimproverare, ridere,
Piangere: come ogni passione pienamente si sforza
Di rendere se stessa, in te, bella e ammirata!)

L'amore per Cleopatra era per Antonio appunto questo, la creazione di un nuovo regno¹⁷, di « nuovo cielo, nuova terra » (I, 1,

¹⁷ Il motivo è assai frequente nella poesia metafisica. Basti qui il solo esempio de « The Sunne Rising » di John Donne: « She is all States, and all Princes, I. / Nothing else is. / Princes foe but play us; compar'd to this, / All honor's mimique; All wealth alchimie. / Thou sunne art halfe as happy as wee, / In that the world's contracted thus... ».

17); era il raggiungimento di uno stato di perfezione superiore all'umano (e qui forse era il suo peccato), uno stato che non si può non definire artistico:

Here is my space,
Kingdoms are clay: our dungy earth alike
Feeds beast as man; the nobleness of life
Is to do thus: when such a mutual pair,
And such a twain can do't, in which I bind,
On pain of punishment, the world to weet
We stand up peerless. (I, 1, vv. 34-40)

(Qui è il mio posto,
I regni sono argilla: la nostra terra letamosa
Nutre allo stesso modo bestia e uomo; la nobiltà della vita
Significa far questo: quando una coppia così armoniosa
E due esseri simili possono far ciò, per cui io ordino,
Sotto pena di punizione, che il mondo riconosca
Che siamo impareggiabili.)

Lo stesso sentimento anima le parole di Enobarbo; Cleopatra — quella del suo ricordo, ma anche quella da lui creata in queste parole, in questi versi — è la bellezza, è l'arte. Lo conferma — ove una conferma fosse, come non è, necessaria — l'ultima parte del discorso, in cui Enobarbo, dopo che Mecenate ha osservato: « Ora Antonio la deve lasciare completamente » (v. 233), esclama:

Never; he will not:
Age cannot wither her, nor custom stale
Her infinite variety: other women cloy
The appetite they feed, but she makes hungry
Where most she satisfies. For vilest things
Become themselves in her, that the holy priests
Bless her, when she is riggish. (vv. 235-40)

(Mai; non lo farà:
L'età non può appassirla, né l'abitudine irrancidire
La sua infinita varietà: altre donne saziano
L'appetito che nutrono, ma lei rende affamati
Quanto più soddisfa. Le cose più vili, infatti,
Acquistano dignità in lei, sì che i santi sacerdoti
La benedicono per la sua lussuria.)

Che son parole che caratterizzano Cleopatra come donna ma, soprattutto, come opera d'arte, come immortale creazione di bellezza — non diversa apparirà a Keats l'urna greca.

Esternamente ma non interiormente fermata dalla descrizione di Cleopatra, l'azione riprende il suo cammino: Enobarbo non vi partecipa, ma essa, ancora una volta, si svolge secondo i suoi presagi e le sue intuizioni o profezie: così l'incontro (scena terza) tra Antonio e Ottavia, che, posto subito dopo l'evocazione di Cleopatra, appare per ciò stesso ancor più freddo e calcolato; così la decisione di Antonio, in seguito al colloquio con l'indovino, di tornare in Egitto («...sebbene faccia questo matrimonio per la mia pace, / Il mio piacere è in Oriente» — 3, vv. 38-9); così la comparsa di Cleopatra, innamorata, mutevole, furiosa e tenera a un tempo. Enobarbo torna nella scena sesta, quando, presso il Capo Miseno, ha luogo l'incontro tra Antonio e Pompeo — e torna nel suo aspetto più elementare (ma da non trascurare) di soldato: ad esempio, quando Pompeo accenna ai passati amori di Giulio Cesare e di Cleopatra, egli è pronto a confermare, con compiaciuto cinismo, che Apollodoro aveva portato «una certa regina a Cesare in un materasso» (v. 70); e tale qualità appare accentuata nel colloquio, che segue, con Pompeo. Soldato, e insieme *clown*, Enobarbo appare ancora col proseguire della scena, che lo vede conversare con Menas: ma altri elementi si intrecciano a questi, ed ecco così che il primo scambio di battute tra i due, alla luce della *imagery* dell'acqua usata fin qui dal poeta (secondo una concezione centrale per cui l'acqua si identifica con la passione e quindi con la sciagura, e la terra con la ragione, col dovere, con la solidità), acquista una speciale allusività; attraverso tali parole, infatti, è certamente suggerito il significato mortale che l'acqua ha per Antonio (il quale, come si sa, verrà presto sconfitto per mare):

Men. You and I have known, sir.

Eno. At sea, I think.

Men. We have, sir.

Eno. You have done well by water.

Men. And you by land. (vv. 83-8)

(Voi ed io ci siamo conosciuti, signore. / In mare, credo. / E' così, signore. / Voi vi siete comportato bene per acqua. / E voi per terra.)

Il soldato, quindi, si trasforma impercettibilmente in *fool*: lo vediamo più oltre, quando, all'osservazione di Menas che «tutte le facce degli uomini sono veritiere, come che siano le loro mani» (v. 97), Enobarbo risponde: «Ma non c'è mai una bella donna che abbia una faccia veritiera» (v. 98). Che è una frase perfettamente in carattere con la scena e il dialogo ma che nello stesso tempo va al di là di essi, per suggerire (dopo le allusioni già fatte attraverso la *imagery* dell'acqua) le possibilità d'inganno che vi sono in Cleopatra (la quale tradirà tra poco, sia pure inconsciamente, Antonio). Ma il processo di trasformazione continua. Menas osserva, a proposito del matrimonio tra Antonio e Ottavia: «Allora lui e Cesare sono legati insieme per sempre» (v. 112); replica Enobarbo: «Se fossi costretto a far presagi su questa unità, non profetizzerei così» (v. 114). E davvero profeta, veggente, diviene Enobarbo nell'ultima parte del dialogo (vv. 115-29), affermando che Antonio «tornerà alla sua pietanza egiziana»¹⁸, il che provocherà l'ira di Cesare Ottaviano, sì che «la forza della loro amicizia si dimostrerà causa immediata del loro disaccordo» (vv. 122-29).

Quanto, nella descrizione di Cleopatra, era implicito, diventa ora esplicito; e come le scene successive a quella avevano confermato la verità segretamente comunicata da Enobarbo, ancor più ciò è vero delle scene che seguono a queste «profezie» (che sono anche espressioni di buon senso). Infatti la festa che ha luogo a bordo della nave di Pompeo, festa davvero alessandrina, interamente dominata dal ricordo di Cleopatra, è il segno più certo che la «profezia» sta per avverarsi. La ragione vien meno, si scatenano i sensi — e non stupisce che proprio Enobarbo sia tra gli animatori

¹⁸ E' ben noto il carattere negativo, di allusione a quanto di corrotto v'è nella realtà, della *imagery* del cibo in Shakespeare: l'esempio più illuminante è quello del *Troilus and Cressida*, ma anche in *Antony and Cleopatra* quest'uso delle immagini del cibo è assai frequente — si veda ora la scena del banchetto sulla nave di Pompeo.

della festa (vv. 102-4) e che sia lui ad intonare il canto di Bacco, gioioso e tragico insieme, com'è di tutta questa scena di letizia, di sensualità, di apparente riconciliazione:

Come, thou monarch of the vine,
Plumpy Bacchus with pink eyne
In thy fats our cares be drown'd,
With thy grapes our hairs be crown'd:
Cup us till the world go round,
Cup us till the world go round! (vv. 112-17)

(Vieni, monarca del vino,
Paffuto Bacco dall'occhio semichiuso
Anneghino le nostre cure nel tuo nappo,
Delle tue uve si faccian corona i nostri capi:
Mesci, finché il mondo giri,
Mesci, finché il mondo giri!)

Torna Enobarbo nella seconda scena del terzo atto (dopo che nella prima è comparso Ventidio, vincitore in nome di Antonio). La sua funzione precipua è, ora, quella del *fool*, ed egli infatti rivela attraverso lo scherzo gli effettivi rapporti tra i triumviri, dei quali, inoltre, esagera ironicamente le virtù (« Oh, come Lepido ama Cesare »... « Cesare è il Giove degli uomini »... « Cesare, l'impareggiabile! », vv. 5-13). E l'ironia culmina nell'ultima frase del dialogo — dove si dovrà notare anche l'allusione ai poeti e alla poesia, non impropria in bocca ad Enobarbo, dopo quel che s'è osservato:

But he loves Caesar best, yet he loves Antony:
Hoo! 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.
Agr. Both he loves.
Eno. They are his shards, and he their beetle, so. (vv. 15-20)

(Ma egli ama soprattutto Cesare, pure ama Antonio:
Oh! cuori, lingue, numeri, scribi, bardi, poeti, non sanno

Pensare, dire, contare, scrivere, cantare, versificare
Il suo amore per Antonio. Ma, in quanto a Cesare,
Inginocchiatevi, inginocchiatevi, e stupite.

Agr. Li ama entrambi.
Eno. Loro sono le sue elitre, e lui il loro scarabeo, ecco.)

Entrano poi i triumviri, ed Enobarbo occupa il luogo che in tali circostanze gli è consueto, di distaccato osservatore. Mentre Ottaviano si separa dalla sorella, un suo *a parte* basta a rammentarci il suo giudizio sulla situazione tutta, a mostrare ancora una volta quale sia l'essenza invano mascherata dagli orpelli sentimentali. Ad Agrippa che ricorda d'aver visto piangere Antonio, risponde che « quell'anno, in verità, era afflitto da un reuma » (v. 57). Del resto, la verità si fa subito strada: così la scena quarta (dopo che la terza ci ha presentato di nuovo Cleopatra) vede Antonio che, ad Atene, illustra a Ottavia la necessità di attaccare Ottaviano, mentre la quinta ci informa che Cesare e Lepido, come dice Eros ad Enobarbo, « hanno mosso guerra a Pompeo » (v. 10) e che Lepido è stato catturato: sì che Enobarbo può sarcasticamente commentare:

Then, world, thou hast a pair of chaps, no more,
And throw between them all the food thou hast,
They'll grind the one the other. (vv. 13-15)

(Allora, o mondo, tu hai solo un paio di mascelle, non più;
Se getterai tra loro tutto il cibo che hai,
Si arroteranno a vicenda.)

Quell'ordine era realmente effimero, come aveva ben visto Enobarbo. Antonio, apprendiamo nella scena sesta, è tornato da Cleopatra, e Ottavia dal fratello. Tra Antonio e Roma è ormai lotta aperta, e la scena settima trova Enobarbo ad Azio, nell'accampamento di Antonio.

La scena comincia con un colloquio tra Cleopatra ed Enobarbo, nel quale la regina fa all'altro le sue rimostranze per aver

egli criticato la sua presenza sul campo di battaglia. La reazione di Enobarbo si esprime anzitutto in un *a parte*:

Well, I could reply:

If we should serve with horse and mares together,
The horse were merely lost; the mares would bear
A soldier and his horse. (vv. 6-9)

(Bene, potrei rispondere così:

Se dovessimo servirci di cavalli e giumente insieme,
I cavalli sarebbero semplicemente perduti; le giumente
[porterebbero
Un soldato e il suo cavallo.)

poi direttamente:

Your presence needs must puzzle Antony,
Take from his heart, take from his brain, from 's time,
What should not then be spar'd. He is already
Traduc'd for levity, and 'tis said in Rome
That Photinus, an eunuch, and your maids
Manage this war. (vv. 10-15)

(La vostra presenza deve di necessità porre Antonio in
[imbarazzo,

Togliere al suo cuore, al suo cervello, al suo tempo
Ciò di cui non dovrebbe, ora, fare a meno. Viene già
Accusato di leggerezza, e si dice a Roma
Che Fotino, un eunuco, e le vostre donne
Guidano questa guerra.)

E' un momento, questo, che illumina con intensità la qualità primaria di Enobarbo. In lui infatti parla un oggettivo buon senso: la presenza di Cleopatra costituisce un reale pericolo. Ma anche parla la sua capacità di visione, la sua conoscenza per via intuitiva: Enobarbo *sa* che proprio a causa di Cleopatra, di quella incongrua presenza, Antonio perderà la battaglia. Altrettale complessità

possiamo notarla nel colloquio immediatamente successivo, tra Enobarbo e Antonio. Il primo tenta di dissuadere il secondo dal combattere per mare; e le ragioni che adduce sono quelle del buon senso, dell'intelligenza, dell'esperienza: gli ricorda che i suoi marinai sono in realtà « mulattieri, mietitori, gente / Racimolata in fretta con una leva forzata » (vv. 34-6) mentre quelli di Cesare sono esperti, hanno spesso combattuto contro Pompeo (vv. 36-7); che le navi nemiche sono leggere e le sue pesanti (v. 38); e che dunque non è vergognoso rifiutare il combattimento per mare « essendo preparato per la terra » (vv. 38-40). E ancora, dopo che Antonio ha replicato brevemente, « per mare, per mare » (v. 40), incalza Enobarbo:

Most worthy sir, you therein throw away
The absolute soldiership you have by land,
Distract your army, which doth most consist
Or war-mark'd footmen, leave unexecuted
Your own renowned knowledge, quite forgo
The way which promises assurance, and
Give up yourself merely to chance and hazard,
From firm security. (vv. 41-8)

(Degnissimo signore, in tal modo voi gettate via
La assoluta superiorità che avete per terra,
Indebolite il vostro esercito, che consiste soprattutto
Di esperti fanti, lasciate inerte
La vostra rinomata perizia, abbandonate
Il cammino che promette vittoria, e
Vi affidate meramente al caso e all'azzardo
Lasciando la ferma sicurezza.)

Ma apparirà chiaro, dopo ciò che sappiamo sulla *imagery* dell'acqua, che anche in questo caso il discorso di Enobarbo va al di là del mero buon senso, ed esprime, in effetti, una conoscenza visionaria (e diciam pure poetica), quella che fa *vedere* ad Enobarbo che l'acqua, come Cleopatra, racchiude per Antonio un destino di morte.

Come sempre, peraltro, il suo parere non viene ascoltato; nulla egli può fare se non mettere in guardia, rimanendo ad osservare la realtà senza poterne arrestare il movimento, com'è del *fool*, e dell'artista, e del coro. E più che mai funzione corale sembra avere, in quest'atto, Enobarbo. Si veda la scena decima: dopo che Antonio ha rifiutato di seguire il suo consiglio (e non solo il suo), e la battaglia è cominciata, proprio ad Enobarbo è affidato il compito di cantare la sconfitta; le sue sono sì le parole strumentali necessarie per « rappresentare » una scena che la drammaturgia, e tanto più quella elisabettiana, non può realizzare, e anche quelle del guerriero che vede la propria parte sconfitta e il proprio comandante fuggire: ma sono soprattutto le parole disperate, impotenti, del veggente che vede attuarsi la propria profezia:

Naught, naught, all naught, I can behold no longer:
The Antoniade, the Egyptian admiral,
With all their sixty fly, and turn the rudder:
To see 't mine eyes are blasted. (vv. 1-4)

(Sciagura, sciagura, solo sciagura, non posso guardare più
[a lungo:

L'Antoniade, l'ammiraglia egiziana,
Con tutte le sessanta navi fugge e volta il timone:
Al veder ciò mi si accecano gli occhi.)

Tutto è accaduto secondo le sue previsioni, dirette e indirette, esplicite e implicite. Antonio ha perduto sull'acqua; ed è stata Cleopatra a provocare, come apprendiamo più oltre da Scaro (vv. 9-15), la fuga dell'ammiraglia: spettacolo miserando che Enobarbo non aveva potuto sopportare (vv. 16-18), vergognosa azione, come la definisce Scaro (v. 22), che Enobarbo, il « coro », può solo commentare con « Alack, alack! » (v. 24).

Ma alla funzione corale di Enobarbo s'accompagna ora un diverso elemento: da questo punto, infatti, comincia a svolgersi il suo dramma personale, e cioè quello incentrato sul suo comportamento di fronte ad Antonio. Il soldato Enobarbo, l'amico e il seguace di Antonio, come Orazio era stato quello di Amleto, prende

a dubitare dell'opportunità di rimanergli ancora fedele. Per il momento respinge il dubbio:

I'll yet follow
The wounded chance of Antony, though my reason
Sits in the wind against me. (vv. 35-7)

(Seguirò ancora
La sorte ferita di Antonio, pur se la mia ragione
Si volge col vento contro di me.)

Ma il dubbio si è insinuato nel suo animo (sì che il contrasto tra ragione e cuore che s'agita in Antonio si riflette, come in una sorta di *sub-plot*, in quello che s'agita in Enobarbo), e d'ora in avanti i suoi discorsi, mentre continuano ad assolvere alle varie funzioni a lui assegnate, servono anche a sviluppare tale suo dramma. Si legga quello — davvero ricco di ogni possibile significato, di tutti i sensi che abbiamo cercato di individuare — nella scena tredicesima, quando, a Cleopatra che gli chiede, « Cosa faremo, Enobarbo? » (v. 1), egli risponde:

Eno. Think and die.
Cleo. Is Antony, or we, in fault for this?
Eno. Antony only, that would make his will
Lord of his reason. What though you fled,
From that great face of war, whose several ranges
Frighted each other? why should he follow?
The itch of his affection should not then
Have nick'd his captainship, at such a point,
When half to half the world oppos'd, he being
The mered question. 'Twas a shame no less
Than was his loss, to course your flying flags,
And leave his navy gazing. (vv. 1-12)

(Eno. Meditare e morire.
Cleo. Chi ha colpa di questo, Antonio, o noi?
Eno. Soltanto Antonio, che volle rendere la sua volontà
Signora della sua ragione. Che importava se voi eravate fuggita
Da quel gran mostro di guerra, le cui varie schiere
Si atterrivano a vicenda? Perché volle seguirvi?)

Il prurito dell'affetto non avrebbe dovuto, allora, Menomare le sue qualità di condottiero, e in un momento In cui metà del mondo si opponeva all'altra ed era lui Il motivo della lotta. Fu una vergogna non inferiore Alla sua perdita, seguire le vostre bandiere in fuga Lasciando la sua flotta stupefatta.)

Viene giudicato Antonio ma, insieme, viene fatto avanzare il dramma di Enobarbo. Così più oltre, dopo che Antonio ha mandato una sfida a Cesare, Enobarbo commenta, in un *a parte*, l'ingenuità di Antonio che si illude che Cesare rischi la sua fortuna contro uno spadaccino (vv. 29-31) e contrappone la prosperità di Cesare alla povertà, e anzi vuotezza (« emptiness ») di Antonio (vv. 35-6). E subito dopo, in un altro *a parte*:

Mine honesty, and I, begin to square.
The loyalty well held to fools does make
Our faith mere folly: yet he that can endure
To follow with allegiance a fall'n lord,
Does conquer him that did his master conquer,
And earns a place i' the story. (vv. 41-6)

(La mia onestà, e me stesso, cominciano a separarsi.
La lealtà conservata agli sciocchi rende
La nostra fede pura follia: tuttavia colui che riesce
A seguire fedelmente un signore caduto,
Vince colui che ha vinto il suo padrone
E si guadagna un posto nella storia.)

L'intera scena, in verità, è imperniata su questo duplice tema: il disgregamento intellettuale e morale di Antonio in seguito alla sconfitta, e il conseguente, progressivo indebolirsi della fedeltà di Enobarbo. Il dramma di Enobarbo appare riflesso nelle ambigue parole ch'egli rivolge al messo di Cesare (vv. 47-52), affermando che se Antonio sarà amico di Cesare anche gli uomini di Antonio lo saranno; e risulta poi chiarissimo quando, dopo che Cleopatra, assecondando il messo, dice che il suo « onore non fu ceduto, / Ma

preso con la forza » (vv. 51-52), Enobarbo esclama, ancora in un *a parte* (e si sarà notato che da quando ha luogo la sua vicenda personale egli non parla più pubblicamente, come prima):

To be sure of that
I will ask Antony. Sir, sir, thou art so leaky
That we must leave thee to thy sinking, for
Thy dearest quit thee. (vv. 62-5)

(Per esserne sicuro
Lo chiederò ad Antonio. Signore, signore, sei così sconquassato
Che dobbiamo lasciarti affondare, dato che
I tuoi più cari ti abbandonano.)

La decisione è ormai prossima; basta che Antonio dia nuove prove della sua follia (come la sfida a Cesare) perché Enobarbo la prenda:

Now he'll outstare the lightning; to be furious
Is to be frighted out of fear, and in that mood
The dove will peck the estridge; and I see still
A diminution in our captain's brain
Restores his heart; when valour preys on reason,
It eats the sword it fights with: I will seek
Some way to leave him. (vv. 195-201)

(Ora vuole folgorare la folgore; essere furioso
Significa essere così impaurito da non aver più paura,
[e in tale stato d'animo
La colomba becca l'astore; vedo ancora una volta
Che una diminuzione nel cervello del nostro capitano
Gli restituisce il coraggio; quando il valore assale la ragione,
Mangia la spada con cui combatte: cercherò
Qualche modo per lasciarlo.)

Accanto ad Antonio lo ritroviamo soltanto una volta, nella seconda scena del quarto atto, quando Antonio ha stabilito di dar battaglia e saluta con commosse parole gli amici. Enobarbo reagisce a tale atmosfera di commozione col cinismo del *fool* ma in realtà

è agitato, inquieto, e le sue ultime parole ad Antonio sono scherzose solo in superficie:

What mean you, sir,
To give them this discomfort? Look, they weep,
And I, an ass, am onion-ey'd; for shame,
Transform us not to women. (vv. 33-36)

(Che intendete, signore,
Dando loro questo dispiacere? Guardate, piangono,
Ed io, somaro, ho gli occhi di cipolla; vergogna,
Non trasformateci in donne.)

Quel pianto è autentico e prepara la strada al rimorso che ben presto lo coglierà.

Ha indi luogo la fuga, della quale veniamo informati indirettamente. Nella scena quinta, un soldato comunica ad Antonio che Enobarbo è fuggito; Antonio è prima incredulo, poi stupito, ma la notizia gli viene confermata e allora, nobilmente, gli invia il suo « tesoro » e i suoi, pur tristi, saluti:

Say, that I wish he never find more cause
To change a master. O my fortunes have
Corrupted honest men. Despatch. — Enobarbus. (vv. 15-7)

(Digli che gli auguro di non aver più motivo
Di cambiare padrone. Oh, le mie sventure
Hanno corrotto uomini onesti. Fa presto. — Enobarbo.)

— e si deve dire che Enobarbo non è stato mai tanto reale, tanto concreto, tanto « personaggio », come in questo momento in cui vive attraverso le parole di Antonio.

In tutta quest'ultima parte, di fatto, egli è « personaggio », oltre che « prisma ». Si veda la scena sesta; siamo nell'accampamento romano, ed Enobarbo è già preda del rimorso per aver abbandonato l'amico e comandante: « Ho fatto male... Non avrò più gioia » (vv. 18-20). Rimorso che si fa, subito dopo, intollerabile: un soldato gli porta il « tesoro » inviatogli da Antonio e questo ge-

sto lo sconvolge e gli fa contrapporre la propria viltà alla nobiltà dell'altro:

I am alone the villain of the earth,
And feel I am so most. O Antony,
Thou mine of bounty, how wouldst thou have paid
My better service, when my turpitude
Thou dost so crown with gold! (vv. 30-35)

(Io sono il solo scellerato della terra,
E sento terribilmente di esserlo. Oh, Antonio,
Tu miniera di generosità, come avresti ripagato
I miei migliori servigi, quando la mia turpitudine
Incoroni così d'oro!)

La morte gli appare come una liberazione e un'espiazione; egli è già fisicamente malato ma più grave è la malattia dell'anima:

This blows my heart;
If swift thought break it not, a swifter mean
Shall outstride thought, but thought will do 't, I feel.
I fight against thee? No, I will go seek
Some ditch, wherein to die: the foul'st best fits
My latter part. of life. (vv. 35-9)

(Questo mi gonfia il cuore:
Se non lo spezza il veloce pensiero, uno strumento più veloce
Supererà il pensiero, ma il pensiero basterà, lo sento.
Io combattere contro di te? No, andrò a cercare
Una fossa in cui morire: la più lurida sarà la più adatta
All'ultima parte della mia vita.)

E la morte ha luogo nella scena nona (dopo che l'ottava ci ha mostrato la vittoria di Antonio). Le ultime parole di Enobarbo vedono il suo linguaggio elevarsi, poeticizzarsi, come nella descrizione di Cleopatra:

O sovereign mistress of true melancholy,
The poisonous damp of night disposes upon me,
That life, a very rebel to my will,

May hang no longer on me. Throw my heart
 Against the flint and and hardness of my fault,
 Which being dried with grief, will break to powder,
 And finish all foul thoughts. O Antony,
 Nobler than my revolt is infamous,
 Forgive me in thine own particular,
 But let the world rank me in register
 A master-leaver, and a fugitive:
 O Antony! O Antony! (*Dies*)

(vv. 12-23)

(Oh sovrana signora della vera malinconia,
 Versa su di me il velenoso umidore della notte,
 Sì che la vita, autentica ribelle alla mia volontà
 Cessi di pesare su di me. Scaglia il mio cuore
 Contro la pietrigna durezza della mia colpa;
 Inaridito dal dolore, esso si frantumerà in polvere,
 Ponendo fine a ogni turpe pensiero. Oh, Antonio,
 Più nobile di come non sia infame la mia rivolta,
 Perdonami in quel che riguarda te
 Ma lascia che il mondo mi registri
 Come uno che ha abbandonato il padrone ed è fuggito:
 Oh Antonio, Antonio! (*Muore*))

Il dramma personale si è concluso, la morte è giunta. Shakespeare ha qui seguito Plutarco nel solo passo in cui parla estesamente di Enobarbo (ché per il resto si tratta davvero, com'è stato scritto, di una « invenzione » shakespeariana)¹⁹. Questi era già malato di febbre, leggiamo nella versione del North²⁰, quando « andò a prendere una barchetta per andare all'accampamento di Cesare »; e ancora:

Antonio ne fu molto addolorato, tuttavia gli mandò dietro tutti i suoi carri, il seguito e gli uomini: e lo stesso Domizio, come per fargli capire che si pentiva del suo aperto tradimento, morì immediatamente dopo.

Anche l'Enobarbo di Shakespeare muore dunque d'una morte naturale (quel « pensiero » di cui parla è la melanconia elisabettiana)

¹⁹ Cfr. A. C. BRADLEY, *op. cit.*, p. 306.

²⁰ *Ediz. cit.*, p. 275.

che è peraltro assai simile, come suggerisce Plutarco, ad un suicidio. Si può ben dire, insomma, che è il rimorso ad uccidere Enobarbo: in quanto amico e seguace di Antonio egli muore perché oppresso dalla coscienza di aver tradito, di essersi comportato ignobilmente (« foully »); e tanto più in quanto Antonio ha mostrato, nei suoi confronti, una nobiltà che egli stesso, lo abbiamo visto, sottolinea continuamente. Dall'amicizia al tradimento, dal rimorso alla morte: quest'ultima è una punizione e un'espiazione, e maggiormente tale appare per il suo aver luogo, con tragica ironia, subito dopo la vittoria di Antonio.

Ma proprio la posizione di questa morte induce a scorgere in essa altri significati — e cioè quelli legati alle varie dimensioni che si sono indicate, alle facce del « prisma » più che al volto del « personaggio ». Risulta anzitutto chiaro, così, che la collocazione della morte di Enobarbo a tanto breve distanza dalla vittoria di Antonio, mentre giova all'effetto ironico cui s'è accennato, va anche attribuita alla funzione di « veggente » esercitata dallo stesso Enobarbo. Anche in questo caso, cioè — e più che mai anzi — Enobarbo *vede* la verità dietro l'apparenza, scorge la morte che si cela dietro la vittoria. La *sua* morte, allora, è un presagio, un avvertimento, è l'ultima, cruciale verità da lui rivelata, è l'annuncio del destino che attende Antonio e Cleopatra, malgrado l'illusione prodotta dalla vittoria. Non è certo un caso che le tre morti siano strettamente legate anche nel linguaggio. Si pensi ad Antonio (e si ricordi che le ultime parole di Enobarbo sono state: « O Antony! O Antony! »), sia quando chiede a Eros di ucciderlo sia quando si getta sulla spada per poi morire davanti a Cleopatra. Come Enobarbo, anche Antonio parla del proprio « disonore », della propria codardia e bassezza (« baseness ») (IV, 14, vv. 55-7) contrappo-
 nendovi un ideale di nobiltà incarnato dalla regina (vv. 95-99). E anche per Antonio la morte è un modo di riscattarsi, di riacquistare nobiltà: l'immagine che offre a Cleopatra vuol essere ancora quella del « più grande principe del mondo, / Il più nobile » (vv.

54-55). Non dissimile è la morte di Cleopatra, che invero comincia quando muore Antonio. Fin d'ora Cleopatra aspira alla nobiltà (vv. 59, 86); ma sono specialmente le sue ultime parole (V, 2, vv. 279-89) a mostrare quanto il legame sia stretto, con la visione di Antonio che si desta « per lodare il mio nobile atto », con la visione di se stessa resa « fuoco e acqua » mentre gli altri suoi « elementi » vengono ceduti « a una vita più vile ». Come Enobarbo aveva invocato per sé l'umidore della notte, così Carmiana invoca la pioggia per Cleopatra (« Dissolviti, densa nube, e piovì... », v. 298); e, come per Enobarbo, così per Cleopatra (che muore anch'essa per acqua, uccisa com'è dal serpente del Nilo) l'ultimo istante di vita si identifica col nome di Antonio: « O Antony! » (v. 311).

La morte di Enobarbo è veramente un annuncio delle altre. Non solo, ma oltre che annunciarle, egli partecipa dell'esperienza che esse racchiudono, del significato che acquistano. Anche per Enobarbo, cioè, la morte è espiazione; ma anche per lui essa è lo strumento con cui raggiungere la purificazione, l'immortalità. Il nuovo, libero mondo, il « nuovo cielo, nuova terra » in cui si ritroveranno Antonio e Cleopatra, spogli degli « elementi più vili », si apre anche per lui, che è il solo ad averli accompagnati nella loro vicenda e ricerca. E' un mondo di bellezza dove è dunque giusto che entri Enobarbo l'artista. La sua morte, di fatto, è anche la morte dell'artista il quale muore, come l'Apollo di Keats, per veramente vivere e creare:

Soon wild commotions shook him, and made flush
All the immortal fairness of his limbs;
Most like the struggle at the gate of death;
Or liker still to one who should take leave
Of pale immortal death, and with a pang
As hot as death's is chill, with fierce convulse
Die into life...

(Tosto violenti moti lo scossero, e arrossarono
Tutto l'immortale chiarore delle sue membra;
Come nella lotta alla porta della morte;

O, ancor più, come chi si congedasse
Dalla pallida immortale morte e con uno spasimo
Tanto ardente quanto quello della morte è gelido, con fiera convulsione
Morisse alla vita...²¹.

²¹ *Hyperion*, Bk. III, vv. 124-30.

La morte dell'« artista » Enobarbo sembra riecheggiare, in un altro senso, nella morte del Pursewarden del « quartetto di Alessandria » di Lawrence Durrell: « Consapevole di ogni discordia, di ogni calamità nella natura dell'uomo, egli (l'artista) non può far nulla per mettere in guardia i suoi amici, per indicare, per gridare in tempo e tentare di salvarli. Sarebbe inutile. Perché essi sono i deliberati fattori della propria infelicità. Tutto ciò che l'artista può dire, come un imperativo, è: 'Rifletti e piangi'. Fu la consapevolezza della tragedia irrimediabile contenuta non nel mondo esterno che tutti accusiamo ma in noi stessi, nella condizione umana, a determinare infine il suo inaspettato suicidio in quell'ammuffita camera d'albergo? » (*Balthazar*, Londra 1958, p. 141). Pursewarden, lo scrittore che compare in tutti i volumi del « quartetto », a me sembra non solo il protagonista dell'opera ma anche una diretta emanazione dell'Enobarbo shakespeariano. Cfr. un mio articolo sul « quartetto » in *Il Mondo*, anno 12, n. 26, giugno 1960, pp. 11-12.

LE IMMAGINI DELL'ACQUA
IN ANTONY AND CLEOPATRA

La frequenza con cui, nell'*Antony and Cleopatra*, ricorrono immagini connesse con l'acqua è stata già rilevata dalla critica, e in specie da quella che ha fatto della *imagery* shakespeariana l'oggetto precipuo della propria indagine. La sottolinea, così, la Spurgeon; ne parla il Clemen; vi indugia a lungo, e in modo assai penetrante, G. Wilson Knight, che più di ogni altro ha intuito l'importanza che ad essa occorre attribuire. Il problema, tuttavia, è stato esaminato solo parzialmente, e talvolta non più che incidentalmente. Può forse risultare utile, perciò, tentare di guardare all'opera da questo esclusivo punto di vista¹.

¹ Questo saggio è comparso in *English Miscellany*, n. 10, Roma 1959, pp. 107-133. Come nel saggio precedente, il testo usato è quello del RIDLEY, di cui alla nota 1, p. 11; cfr. la stessa nota per quel che riguarda le traduzioni dei brani citati.

L'opera della Spurgeon ricordata sopra è, naturalmente, C. F. E. SPURGEON, *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, 1^a ediz. 1935; cfr. nell'edizione Cambridge 1952, le pp. 350 sgg. Ved. W. H. CLEMEN, *The Development of Shakespeare's Imagery*, Londra 1951, specialmente pp. 159-67; di particolare interesse sono le osservazioni sul mare: « Con allusioni e riferimenti, il mare ... è costantemente presente alla mente » (p. 159), sul Nilo (p. 160), sul valore simbolico delle immagini: « La *imagery* di Shakespeare, che a un primo sguardo sembra soltanto creare l'atmosfera del dramma, consegue in effetti più di questo. E' legata simbolicamente ai personaggi » (p. 162). Di G. WILSON KNIGHT si veda il già citato *The Imperial Theme*, soprattutto al cap. VII (« The Transcendental Humanism of Antony and Cleopatra »). Il critico sottolinea l'importanza del mare nella *imagery* dell'opera (pp. 207-8), e quella del Nilo e dell'acqua in genere: « La *imagery* dell'acqua è continua. Ci viene ricordato spesso il Nilo. Incontriamo anche continuamente le idee di 'mare' e 'terra' in giustapposizione » (p. 233). Del Wilson Knight, oltre queste pagine, si veda *The Shakespearian Tempest*, Londra 1953 (1^a ediz. 1932), specialmente pp. 210-17, dove, tra l'altro, leggiamo: « ...In nessun dramma si pensa tanto al mare, ai fiumi e alle navi » (p. 211).

Dopo la comparsa del presente saggio, il libro di M. CHARNEY, *Shakespeare's Roman Plays: the Function of Imagery in the Drama*, Harvard U. P. 1961 si è soffermato a lungo sulla *imagery* dell'opera, soprattutto sugli elementi esotici e sensuali che essa suggerisce (il tema del Nilo, dell'Egit-

L'acqua viene evocata appena il dramma comincia. La prima scena del primo atto si apre infatti con Filone che parla con Demetrio di Antonio, e ne parla in questi termini:

Nay, but this dotage of our general's
O'erflows the measure... (vv. 1-2)

(Sì, questa infatuazione del nostro generale
Trabocca oltremisura...)

La quale sarebbe, in un altro contesto, espressione ovvia, ma non qui, dove invece occorre subito indicare che la passione sensuale di Antonio viene associata all'idea dell'acqua che straripa². Tale passione, dunque, agli occhi dei Romani non è solo « dotage » ma è un fatto distruttivo, com'è distruttivo un fiume in piena: lo ribadisce, subito dopo, la caratterizzazione che di Antonio fa Filone:

to, del caldo contrapposto al freddo); il testo di *Antony and Cleopatra* curato da SERGIO PEROSA (Bari 1968) tiene ampio conto, infine, sia nella Introduzione sia nel commento, dei dati forniti qui.

Alle opere ricordate può essere utile aggiungere uno studio di VITTORIO BODINI, « Il mondo fluviale di Góngora dal Rinascimento al Barocco » (*Letteratura*, Anno V, nn. 33-34, maggio-agosto 1968) che getta luce anche sul problema qui esaminato, seppure in maniera ovviamente indiretta.

² E' assai interessante, a tal proposito, un passo dell'opera della Spurgeon, in cui si legge dell'attrazione esercitata su Shakespeare dai fiumi: « ...egli è interessato quasi esclusivamente alla *vita* della corrente, al suo corso e al suo movimento... Sono sicura che le molte rappresentazioni fatte da Shakespeare del movimento e del comportamento dei fiumi in piena sono tutte ricordi infantili dell'Avon. E questo, a mio parere, è particolarmente vero quando il movimento delle acque è paragonato alle emozioni e alle passioni degli uomini » (*op. cit.*, p. 96).

Va notato che Dryden, in *All for Love*, sembra aver intuito l'importanza dell'acqua nell'opera da lui « imitata ». Basti l'esempio dell'inizio, dove il motivo del Nilo è sviluppato al massimo: « Portents and prodigies have grown so frequent, / That they have lost their name. Our fruitful Nile / Flowed ere the wonted season, with a torrent / So unexpected, and so wondrous fierce, / That the wild deluge overtook the haste / Even of the hinds that watched it: Men and beasts / Were borne above the tops of trees, that grew / On the utmost margin of the water mark... »; o quello della prima scena del terzo atto, in cui Antonio esclama: « Thou hast what's left of me; / For I am now so sunk from what I was, / Thou find'st me at my lowest water-mark. / The rivers that ran in, and raised my fortunes, / Are all dried up, or take another course: / What I have left is from my native spring; / I've still a heart that swells, in scorn of fate, / And lifts me to my banks ».

la passione ha reso il cuore del grande guerriero « il mantice e il ventaglio / Per raffreddare la lussuria di una zingara » (vv. 9-10), ha trasformato la « terza colonna del mondo » (v. 12) nello « zimbello d'una squaldrina » (v. 14).

L'acqua come distruzione: il concetto torna più oltre, nella scena, ed è lo stesso Antonio ad esprimerlo. Egli è con Cleopatra e si infastidisce alla vista dei messaggeri:

Let Rome in Tiber melt, and the wide arch
Of the rang'd empire fall! (vv. 33-4)

(Che Roma sprofondi nel Tevere, e il vasto arco
Dell'ordinato impero cada!)

Dove si noterà la contrapposizione tra l'acqua e Roma, tra l'acqua e il « wide arch », che suggerisce fin d'ora un possibile svolgimento del tema.

Ma ancora più rivelatrice è un'espressione che compare nella seconda scena; ad Iras che, mentre l'indovino legge le mani, esclama che la sua palma « presagisce castità » (v. 46), fa da contrappunto Carmiana:

E'en as the o'erflowing Nilus presageth famine. (v. 47)

(Proprio come il Nilo che straripa annuncia la carestia.)

Il giudizio e il presagio contenuti nel primo « o'erflows » vengono ora specificati: lo straripare è carestia, è distruzione e morte. Ma tutta questa parte della scena è densa di allusioni alla sciagura che impende sui due amanti³, e quindi l'immagine del Nilo straripante non ha solo il valore di una caratterizzazione scenografica, com'è certo anche il caso, ma da un lato è un elemento di questa trama di allusioni tragiche, dall'altro, come si diceva, è una specificazione del significato dell'acqua: e tanto più che ben presto Cleopatra — la cui presenza aleggia su ogni parola, e il cui

³ Cfr. il saggio precedente, p. 12 sgg.

nome è stato fatto da Enobarbo (vv. 11-12) — verrà chiamata « serpente del Nilo ».

Non meraviglia, allora, che nell'ultima parte della scena, dopo la breve comparsa di Cleopatra, e dopo che Antonio ha appreso le dure notizie di Roma e in specie quella della morte di Fulvia, decidendo di fuggire dalla « regina incantatrice » (v. 125), Cleopatra sia descritta da Enobarbo con termini tutti legati all'acqua (vv. 144-49)⁴ né che, più oltre, Antonio evochi il mare (quel mare su cui verrà sconfitto), dominato da Pompeo (che « comanda / L'impero del mare », vv. 182-3), né che, alla fine del suo discorso, egli esclami:

Much is breeding,
Which like the courser's hair, hath yet but life,
And not a serpent's poison. (vv. 190-2)

(Molte cose stanno nascendo
Che, come il crine del corsiero, hanno già la vita
Ma non ancora il veleno d'un serpente.)

E, come si sa⁵, la similitudine è usata perché il crine di cavallo, immerso nell'acqua, appare come cosa vivente: ancora l'acqua, dunque, e per di più associata a quel « veleno d'un serpente » che ucciderà Cleopatra.

Immagini siffatte compaiono solo incidentalmente nella scena seguente, la terza, in cui Antonio si accomiata da Cleopatra; così, dopo aver appreso che Fulvia è morta, Cleopatra chiede ad Antonio dove siano le « sacre fiale » ch'egli dovrebbe riempire di « acqua di dolore » (vv. 63-4) — dove sarebbe forse eccessivo trovare una relazione con la *imagery* precedente, pur se l'unione dell'acqua col dolore, e, ancor più, la ulteriore affermazione di Cleopatra: « Ora vedo, vedo, / Nella morte di Fulvia, come sarà accolta la mia » (vv. 64-5), potrebbe farlo sospettare. E lo stesso dicasi dell'accenno al Nilo fatto da Antonio subito dopo (« Per il fuoco / Che feconda il limo del Nilo... », vv. 68-9).

⁴ Cfr. *ibid.*, p. 14.

⁵ Cfr. *l'ediz. cit.* dell'opera, p. 24 n.

Maggiore attenzione paiono comunque meritare alcune immagini della quarta scena. Siamo a Roma, e Cesare fa di Antonio un ritratto tutto volto a porne in rilievo la decadenza fisica e morale; e tale ritratto s'apre con la visione del condottiero che passa il tempo gozzovigliando, e pescando:

From Alexandria
This is the news: he fishes, drinks, and wastes
The lamps of night in revel. (vv. 3-5)

(Da Alessandria
Ecco le notizie: egli pesca, beve, e consuma
Le lampade della notte in orge.)

L'acqua è qui associata all'indolenza, all'ozio di un Antonio che è detto « non più virile / Di Cleopatra » (vv. 5-6) e al quale è contrapposto (com'era già avvenuto più direttamente) il Pompeo dominatore del mare (vv. 36-9). Sembra chiaramente configurarsi, qui, una distinzione tra l'acqua del fiume, e cioè del Nilo, come elemento impuro, voluttuoso, femminile, e il mare come elemento sano, maschio, apportatore di forza⁶; i due elementi peraltro già sono e sempre di più saranno accomunati dal fatto che entrambi provocano la distruzione di Antonio. All'acqua è legato il suo destino; e lo ribadiscono certi versi famosi, che pur hanno un riferimento universale:

And the ebb'd man, ne'er lov'd till ne'er worth love,
Comes dear'd, by being lack'd. (vv. 43-4)

(E l'uomo in declino, mai amato finché non è più degno
[d'amore,
Diventa caro quando se ne sente la mancanza.)

⁶ Scrive JOHN WAIN, nel già citato *The Living World of Shakespeare*: « L'acqua è universalmente accettata come il simbolo basilare della donna... l'elemento (di Antonio) è la terra: quello di lei è l'acqua » (pp. 132, 134).

E, ancor più:

This common body,
Like to a vagabond flag upon the stream,
Goes to, and back, lackeying the varying tide,
To rot itself with motion. (vv. 44-7)

(Questa massa,
Simile a un giunco vagante sulla corrente,
Va avanti e indietro seguendo il flusso variabile
Fino a marcire del suo stesso moto.)

Anche se queste ultime parole vogliono definire il mutevole stato d'animo del volgo (quale già lo aveva sottolineato il *Julius Caesar*), esse certo giovano a caratterizzare ulteriormente il significato dell'acqua, che è simbolo d'incostanza e insieme di corruzione. E si dovrà anche notare, a tal proposito, che la qualità di incostanza, di mutevolezza, attribuita all'acqua, crea un legame tra le immagini incentrate su di essa e quelle, numerosissime, incentrate sulla Fortuna⁷.

Si potrebbe indugiare, sempre nella quarta scena, sulla nuova comparsa del mare attraverso le parole del messaggero il quale annuncia che Menecrate e Menas, « famosi pirati / Si fanno servire dal mare » (vv. 48-9), ma converrà, piuttosto, indicare come il tessuto di immagini che s'è venuto costruendo nelle prime quattro scene venga rafforzato anche nell'ultima del primo atto, la quinta. Si pensi alle parole con cui Cleopatra, esprimendo il proprio desiderio di Antonio, dopo essersi chiesta dove sia, e che cosa faccia, e se pensi a lei, così conclude il proprio discorso:

He's speaking now
Or murmuring, 'Where's my serpent of old Nile?' (vv. 24-5)

(Sta parlando, ora,
O mormorando, 'Dov'è il mio serpente del vecchio Nilo?')

⁷ Cfr. CLEMEN, *op. cit.*, pp. 165-6.

E sembra fin superfluo sottolineare la qualità di elemento unificatore e chiarificatore delle immagini precedenti che assume l'esplicita associazione di Cleopatra (ma fatta attraverso Antonio) col serpente e col Nilo. Il verso, alla luce delle osservazioni che si sono fatte, davvero racchiude il dramma dei due amanti: l'acqua sembra corrodere la loro vita e il loro amore (non a caso, subito dopo, è evocato il veleno: « Ora io mi nutro / Del veleno più delizioso », vv. 26-7) ⁸.

Nella prima scena del secondo atto, che si svolge a Messina, la contrapposizione tra mare e fiume, già rilevata, si fa ancora più evidente, specie perché viene enunciata direttamente da Pompeo: « Il popolo mi ama, e il mare è mio » (v. 9). E subito dopo Pompeo oppone all'immagine di se stesso, signore del mare, quella di Antonio che in Egitto « siede a pranzo ». Ma si veda ancora più oltre; Pompeo spera che Cleopatra trattenga Antonio presso di sé con « tutti gli incantesimi d'amore » (v. 20):

Let witchcraft join with beauty, lust with both,
Tie up the libertine in a field of feasts,
Keep his brain fuming; Epicurean cooks
Sharpen with cloyless sauce his appetite,
That sleep and feeding may prorogue his honour,
Even till a Lethe'd dulness. (vv. 22-7)

(La stregoneria si unisca alla bellezza, la lussuria ad entrambe,
Avvinci il libertino in un pascolo di festini,
Mantieni il suo cervello tra i fumi; cuochi epicurei
Aguzzino con salse sempre vive il suo appetito,
Sì che il sonno e il cibo possano prorogare il suo onore
In un torpore leteo.)

⁸ Converrà notare che il motivo dell'acqua ricorre, nella scena, anche implicitamente. Così, parlando di Gneo Pompeo, Cleopatra dice che egli « would stand and make his eyes grow in my brow, / There would he anchor his aspect, and die / With looking on his life » (vv. 31-4). Subito dopo un inviato di Antonio porta a Cleopatra una « orient pearl » (v. 41), « treasure of an oyster » (v. 44).

Il « leteo » è prezioso; l'acqua infatti, in *Antony and Cleopatra*, è distruzione soprattutto perché è oblio: oblio, da parte di Antonio, della propria responsabilità, e dignità, e romanità; oblio del dovere e della ragione.

L'acqua in questo senso — l'acqua come Nilo, vorrei dire — non bagna Roma. Il fatto più interessante, nella prima parte della seconda scena, è proprio l'assenza dell'acqua. Siamo a Roma e assistiamo all'incontro dei triumviri. Protagonista è il dovere, è appunto la romanità. I discorsi dei tre, di Cesare che accusa Antonio, di Antonio che si difende, di Lepido che cerca di conciliare gli altri, poggiano solidamente sulla terra. Antonio stesso sembra aver acquistato consapevolezza del dovere, e giunge a parlare della vita che ha condotto come di « ore avvelenate » che lo avevano strappato alla sua « coscienza » (vv. 90-1). E' un mondo, quello raffigurato qui, dove non c'è posto per la mollezza, l'indolenza, l'oblio che trovano nell'acqua dell'esotico Nilo il loro simbolo; è un mondo virile il cui ideale di donna non può essere il « serpente del Nilo » bensì la terrestre, virtuosa Ottavia offerta in moglie ad Antonio (vv. 125-31). E tuttavia la seconda parte della scena vede l'acqua tornare. Dapprima attraverso Pompeo, del quale vien detto ancora una volta che è « assoluto padrone » del mare (vv. 162-3). Poi, trionfalmente, attraverso Cleopatra. E' infatti a questo punto, cioè dopo la riconciliazione tra i triumviri, quando il dovere sembra aver vinto, che ha luogo la memorabile rievocazione di Cleopatra sul fiume Cnido, fatta da Enobarbo (vv. 190-3).

Di tale rievocazione si è già detto a lungo in pagine precedenti ⁹ e se ne sono illustrate le qualità in funzione, oltre che del dramma tutto, del personaggio di Enobarbo. Qui preme aggiungere che essa è tutta intessuta di immagini dell'acqua (dalla descrizione della barca a quella del fiume, dal ricordo di Venere, nata dal mare, alle raffigurazioni delle ancelle come Nereidi e Sirene) sì che da un lato può essere intesa pienamente solo alla luce dell'importanza che l'acqua è andata assumendo di scena in

⁹ Cfr., nel saggio precedente, le pp. 19-25.

scena (nonché di quella che assumerà), dall'altro è la vera chiave per la comprensione della *imagery* dell'opera, esplicita rivelazione com'è dell'identificazione, già ampiamente suggerita, tra l'acqua e Cleopatra¹⁰.

Non a caso, allora, il peso di questa scena, l'intensità di questa visione, si faranno sentire per l'intero corso del dramma. La Cleopatra descritta da Enobarbo sembra così incombere — con la sua bellezza e sensualità, l'atmosfera languida da cui è avvolta, la struggente musica da cui è accompagnata, gli esotici colori di cui s'adorna — sullo squallido incontro, nella terza scena del secondo atto, tra Antonio e Ottavia; e poi sul colloquio tra Antonio e l'indovino, alla fine del quale Antonio esclama:

I will to Egypt;
And though I make this marriage for my peace,
I' the east my pleasure lies... (II, 2, vv. 37-9)

(Andrò in Egitto;
E sebbene io faccia questo matrimonio per amor di pace,
In Oriente sta il mio piacere...),

¹⁰ Si può pensare, a ragione, che Shakespeare abbia intuito le possibilità espressive di una *imagery* incentrata sull'acqua grazie al brano di Plutarco, nella traduzione del North, che è fonte puntuale di questa parte. Ecco il brano (che può trovarsi nella *ediz. cit.* dell'opera, p. 262): «...she disdained to set forward otherwise, but to take her barge in the river of Cydnus, the poepe whereof was of gould, the sailes of purple, and the owers of silver, which kept stroke in rowing after the sounde of the musicke of flutes, howboyes, citherns, violls, and other instruments as they played upon in the barge. And now for the person of her selfe: she was layed under a pavillion of cloth of gold of tissue, apparelled and attired like the goddesse Venus, commonly drawn in picture: and hard by her, on either hand of her, pretie faire boyes apparelled as painters doe set forth god Cupide, with little fannes in their hands, with the which they fanned wind upon her. Her ladies and gentlewomen also, the fairest of them were apparelled like the nymphes Nereides (which are the mermaidnes of the waters) and like the Graces, some steering the helme, others tending the tackle and ropes of the barge, out of the which there came a wonderfull passing sweete savor of perfumes...». Lo strettissimo rapporto tra Shakespeare e Plutarco nulla toglie alla originalità e all'autonomia del brano, e della stessa *imagery*. Lo vede assai bene il Wilson Knight nella introduzione a *The Shakespearian Tempest*, cit., quando usa tale rapporto come esempio della più generale relazione tra un autore e le sue fonti (pp. 8-9; p. 12).

per comparire direttamente (dopo la brevissima scena quarta, del tutto interlocutoria) nella scena quinta, che ha luogo ad Alessandria, con parole che istituiscono un immediato rapporto con la descrizione di Enobarbo: « Datemi musica, musica, malinconico cibo / Di noi che traffichiamo in amore » (vv. 1-2). Ma il rapporto si fa più stretto proprio per il ritorno dell'acqua, in un brano di tragica ironia:

Give me mine angle, we'll to the river: there,
My music playing far off, I will betray
Tawny-finn'd fishes, my bended hook shall pierce
Their slimy jaws; and as I draw them up,
I'll think them every one an Antony,
And say « Ah, ah! y'are caught ». (vv. 11-15)

(Datemi la mia lenza, andremo al fiume; là,
Con la mia musica che suonerà in lontananza, io ingannerò
Pesci dalle fulve pinne, il mio amo ricurvo trapasserà
Le loro mascelle fangose: e mentre li tirerò su,
Immaginerò ognuno di essi un Antonio
E dirò: 'Ah, ah, ti ho preso')

Ironia che Carmiana rinnova:

'Twas merry when
You wager'd on your angling, when your diver
Did hang a salt-fish on his hook which he
With fervency drew up. (vv. 15-18)

(Fu divertente quando
Scommetteste sulla vostra pesca, quando il vostro tuffatore
Appese un pesce salato all'amo di lui e lui
Lo tirò su con fervore.)

Nulla meglio dell'immagine dell'acqua e dei pesci potrebbe definire la condizione di Antonio e, insieme, uno dei molti volti di Cleopatra, quello della donna consapevole del proprio potere¹¹.

¹¹ Questo aspetto di Cleopatra è definito anche da altri versi: « That time? O times! / I laugh'd him out of patience; and that night / I laugh'd him into patience, and next morn, / Ere the ninth hour, I drunk him to his bed; / Then put my tires and mantles on him, whilst / I wore his sword Philippan » (vv 18-23).

Ma altri volti Cleopatra rivela col proseguire della scena: c'è davvero in lei, come aveva detto Enobarbo (II, 2, vv. 234-40), una « infinita varietà » — che è poi uno dei motivi più profondi della sua identificazione con l'acqua, anch'essa mutevole, e varia, e inafferrabile. Così, alla venuta del messaggero dall'Italia, ecco la donna priva del suo uomo (« Riversa le tue feconde notizie nelle mie orecchie, / Che da gran tempo sono sterili », vv. 24-5), appassionata, gelosa, ansiosa, tenera e crudele a un tempo. Il variare dei sentimenti di Cleopatra, in questa scena, sarebbe suggestiva materia di studio; ma qui conviene notare come essi si esprimano anche attraverso la *imagery* che stiamo osservando. Ad esempio, promettendo ricchezza al messo se gli porterà buone nuove di Antonio, Cleopatra esclama che lo porrà « sotto una pioggia d'oro », facendo « grandinare » su di lui « ricche perle » (vv. 45-6), mentre, quando s'infuria nell'apprendere del matrimonio, l'acqua è evocata nel suo significato più distruttivo:

Melt Egypt into Nile and kindly creatures
Turn all to serpents! (vv. 78-9)
(Sprofondi l'Egitto nel Nilo e le creature buone
Si trasformino tutte in serpi!).

E più oltre:

Mess. Should I lie, madam?
Cleo. O, I would thou didst,
So half my Egypt were submerg'd and made
A cistern for scal'd snakes! (vv. 93-5)

(Mess. Dovrei mentire, signora?
Cleo. Oh, vorrei che lo facessi,
Anche se metà del mio Egitto dovesse esser sommerso e reso
Una cisterna per serpenti squamosi!)

Ma quanto questa *imagery* sia presente, consapevolmente e non, alla fantasia dello Shakespeare di *Antony and Cleopatra*, sembra esemplarmente attestato dai versi che seguono:

Go get thee hence,
Hadst thou Narcissus in thy face, to me
Thou wouldst appear most ugly. (vv. 95-7)

(Vattene via di qui,
Se avessi Narciso sul tuo volto, a me
Appariresti orrendo.)

Che Cleopatra pensi a Narciso, la cui leggenda è se altre mai nata dall'acqua, è assai significativo; e vien fatto, a questo proposito, di ricordare il celebre brano melvilliano, nel primo capitolo di *Moby Dick*:

E ancor più profondo il senso di quella storia di Narciso, il quale, non riuscendo ad afferrare la tormentosa, mite immagine che vedeva nella fonte, vi si tuffò dentro e annegò. Ma quella stessa immagine, anche noi la vediamo in tutti i fiumi ed oceani. E' l'immagine dell'inafferrabile fantasma della vita; e questa è la chiave di tutto.

E certo Melville può suggerire molto, sul problema che ci interessa¹².

L'acqua — l'acqua del mare, in questo caso — domina nelle scene che seguono. Siamo nei pressi di Capo Miseno (scena sesta), e i triumviri s'incontrano con Pompeo. La identificazione del mare con l'elemento che distruggerà Antonio si fa più precisa. Pompeo, lamentandosi pel comportamento dei triumviri nei suoi confronti, esclama:

And that is it
Hath made me rig my navy: at whose burthen
The anger'd ocean foams, with which I meant
To scourge the ingratitude that despiteful Rome
Cast on my noble father. (vv. 19-23)

(Ed è questo
Che mi ha fatto allestire la mia flotta: al cui peso
L'irato oceano spumeggia, e con la quale intendo
Punire l'ingratitude che la sprezzante Roma
Gettò sul mio nobile padre.)

¹² E non solo con *Moby Dick*, ma con *Mardi*, molti racconti, lo stesso *Pierre* e, infine, *The Confidence-Man*, in cui l'ambiguità del reale si esprime attraverso il simbolo del fiume.

E Antonio:

Thou canst not fear us, Pompey, with thy sails.
We'll speak with thee at sea. At land thou know'st
How much we do o'er-count thee. (vv. 24-6)

(Non puoi spaventarci, Pompeo, con le tue vele.
Discuteremo con te in mare. Per terra sai
Quanto ti soverchiamo.)

Mentre più avanti un colloquio tra Menas ed Enobarbo¹³ contiene un presagio di sciagura proprio nella contrapposizione, pur scherzosa, che vi vien fatta (vv. 83-94) tra terra e mare.

Ancor più esplicito è, tale presagio, nella scena settima, in cui ha luogo il banchetto tra gli avversari. Così dice, già all'inizio, uno dei servi intenti ai preparativi: « Alcune delle loro piante sono mal radicate, il vento più debole del mondo le farà cadere » (vv. 1-3). Ma l'intera scena ha questo carattere, e tanto più in quanto si svolge sotto il segno dell'acqua, la quale oltre che continuamente presente per il fatto stesso che siamo sulla nave di Pompeo, ricorre con frequenza nel linguaggio. Ecco le prime parole che Antonio pronuncia al suo ingresso nella sala:

Thus they do, sir: they take the flow o' the Nile
By certain scales i' the pyramid; they know,
By the height, the lowness, or the mean, if dearth
Or foison follow. The higher Nilus swells,
The more it promises: as it ebbs, the seedsman
Upon the slime and ooze scatters his grain,
And shortly comes to harvest. (vv. 17-23)

(Fanno così, signore: misurano il livello del Nilo
Con certi segni sulla piramide; sanno,
Dall'altezza, la bassezza o la media, se carestia
O abbondanza seguiranno. Più alto si gonfia il Nilo
E più esso promette: quando rifluisce, il seminatore
Sparge la semenza sul limo e sulla melma,
E poco dopo viene a raccogliere.)

¹³ Cfr. nel saggio precedente, p. 26.

Il Nilo, dunque, oltre che il mare; non meraviglia che subito dopo Lepido parli di « strani serpenti » (v. 24), del « serpente d'Egitto » (v. 26) e del « coccodrillo » (v. 27) e che il discorso venga ripreso più oltre (vv. 40-49). La morte per acqua di cui, nella sostanza, perirà Antonio, e perirà Cleopatra, come il Lycidas di Milton, o come Phlebas il Fenicio di T. S. Eliot¹⁴, sembra insinuarsi in ogni piega del dramma. Ma già ora Antonio corre questo pericolo. Menas, il pirata, s'accosta a Pompeo e gli propone l'uccisione dei triumviri¹⁵ (vv. 67-74). Pompeo non accetta e la festa continua: una festa che, come dice Pompeo, « non è ancora una festa alessandrina » (v. 95), ma che, come replica Antonio, si avvia a diventarlo (v. 96). I due mondi, Roma e l'Egitto, paiono davvero disciogliersi e fondersi in un comune, sensuale oblio; dice Antonio:

Come, let's all take hands,
Till that the conquering wine hath steep'd our sense
In soft and delicate Lethe. (vv. 105-7)

(Venite, prendiamoci tutti per mano,
Finché il vino vincitore non abbia sprofondato i nostri sensi
In un molle e delicato Lete.)

Il senso di « liquidità » che, come già osservava G. Wilson Knight¹⁶, pervade l'opera, si fa qui particolarmente vivo: « Nei tuoi tini anneghino i nostri affanni » (v. 114), cantano i convitati ormai eb-

¹⁴ Mi riferisco, naturalmente, alla sezione IV del *Waste Land*, « Death by Water ». Si è già accennato all'importanza che *Antony and Cleopatra* assume tra le « fonti » del poemetto (e si veda il saggio precedente, nota 10); qui si deve dire che essa è ribadita proprio dal luogo centrale che vi ha l'acqua (anche in Eliot, così, come mi suggerisce Giorgio Melchiori, si trova la medesima distinzione, rilevata sopra, fra l'acqua del fiume, corrotta, contaminata, simbolo di disgregazione morale, e l'acqua del mare, elemento rigeneratore e unificatore; cfr. con « Death by Water » le immagini fluviali nella sezione III, « The Fire Sermon »). Un discorso non dissimile si potrebbe fare per lo *Ulysses* di Joyce.

¹⁵ Immediatamente prima Antonio ha detto: « These quick-sands, Lepidus, / Keep off them, for you sink » (vv. 59-60).

¹⁶ In *The Imperial Theme*, cit.

bri nella canzone a Bacco, e la scena si conclude con nuove allusioni all'acqua: « scendiamo nella barca » (v. 128) dice Pompeo ad Antonio, ed Enobarbo commenta, sinistramente, « Attento a non cadere » (*ib.*), mentre Menas, infine, esclama: « Il grande Nettuno ci senta inviare un altro saluto / A questi grandi uomini » (vv. 131-2).

All'ebbrezza, all'oblio, al *dérèglement de tous les sens* di questa scena, che è l'ultima del secondo atto, si contrappone, nella prima del terzo, il trionfo guerriero di Ventidio, che, in nome di Antonio, ha battuto i Parti; l'acqua è assente, qui, come lo è nella scena successiva, quando Cesare affida ad Antonio la sorella Ottavia; e anzi è interessante sottolineare che nelle parole di Cesare v'è un senso tutto fisico di solidità che ribadisce la nostra distinzione:

Most noble Antony,
Let not the piece of virtue which is set
Betwixt us, as the cement of our love
To keep it builded, be the ram to batter
The fortress of it. (vv. 27-31)

(Nobilissimo Antonio,
Non fare che questo pezzo di virtù posto
Tra noi come il cemento del nostro amore
Per tenerlo saldo, sia l'ariete che ne assalga
La fortezza.)

Ma l'immagine di Cleopatra non può non essere presente alla mente di Antonio; e oserei dire che tale presenza egli denuncia, inconsciamente, attraverso la *imagery* dell'acqua. Così, mentre Ottavia saluta il fratello, Antonio dice che negli occhi di lei c'è « l'Aprile », la « primavera dell'amore » e che le sue lacrime sono « le piogge che l'annunciano » (vv. 43-44); e mentre ella parla in segreto col fratello la paragona alla « piuma del cigno » che « galleggia sui flutti nell'alta marea, / E non s'inclina da nessun lato » (vv. 48-50). La solidità, l'ordine fisico e morale della situazione, paiono rive-

lare in tal modo la propria fragilità e precarietà. E di fatto le scene successive vedono il disordine prendere il sopravvento: ne è chiaro segno la terza, che si svolge ad Alessandria e in cui Cleopatra invia messaggi ad Antonio, ma lo indica ancor più esplicitamente la quarta, col colloquio tra Antonio e Ottavia, ad Atene, in cui Antonio esprime il proprio risentimento verso Cesare, e poi la quinta, in cui, attraverso Eros ed Enobarbo, ci son comunicati i nuovi contrasti tra Antonio e gli altri triumviri, nonché la morte di Pompeo. Nella sesta scena, che ha luogo a Roma (l'azione di *Antony and Cleopatra* è d'uno straordinario dinamismo), apprendiamo che Antonio è tornato ad Alessandria e che « lui e Cleopatra in troni d'oro / Sono stati pubblicamente insediati » (vv. 4-5); come dice Cesare alla ripudiata Ottavia, « egli ha ceduto il suo impero / A una sgualdrina » (vv. 66-7). La settima scena, nei pressi di Azio, vede ricomparire Cleopatra, che ha seguito Antonio in guerra e che, quando Enobarbo le dice che la sua presenza deve mettere in imbarazzo Antonio (v. 10), già accusato di « leggerezza » da Roma, esclama: « Sprofondi Roma, e marciscano le lingue / Che parlano contro di noi! » (vv. 15-6). L'acqua torna a questo punto a dominare nel dramma. Antonio decide di combattere contro Cesare sul mare; Cleopatra, e il dettaglio è assai importante, appoggia la decisione (v. 28); vanamente Enobarbo tenta di dissuadere Antonio¹⁷ (vv. 34-40, 41-8) con discorsi in cui l'acqua appare, nei confronti di Antonio, come « caso » e « azzardo » contrapposti alla « solida sicurezza » della terra, e dunque il disordine contrapposto all'ordine, la passione sensuale che insidia la ragione, un femminile oblio e abbandono che distrugge le qualità di comandante, la « soldiership », di Antonio. Come s'è già accennato, è importante che Cleopatra, e lei sola, appoggi Antonio nella sua folle decisione: ciò che fa di essi un mondo a parte, secondo le famose parole del primo atto (I, 1, vv. 37-40), li accomuna anche nel rifiuto di obbedire alla ragione, di sfuggire all'insidia dell'acqua. « Combatterò per mare », ribadisce Antonio (v. 48), e Cleopatra:

¹⁷ Cfr., nel saggio precedente, p. 31.

« Ho sessanta vele, Cesare non ne ha di meglio » (v. 49). E' naturale allora che Antonio, avviandosi verso la nave, chiami Cleopatra « la mia Tetide » (v. 60). L'identificazione di Cleopatra con l'acqua, e non più soltanto con quella del fiume ma anche con quella del mare (che in un primo tempo, come si ricorderà, era stato simbolo di forza), si fa sempre più completa.

Ma il motivo è sviluppato ulteriormente, nella scena. Alle parole di Enobarbo, s'aggiungono quelle d'un soldato:

O noble emperor, do not fight by sea,
Trust not to rotten planks: do you misdoubt
This sword, and these my wounds? Let the Egyptians
And the Phoenicians go a-ducking: we
Have us'd to conquer standing on the earth,
And fighting foot to foot. (vv. 61-6)

(O nobile comandante, non combattete per mare,
Non vi affidate a tavole marce: dubitate
Di questa spada e di queste mie ferite? Lasciate che gli Egiziani
E i Fenici sguazzino come anitre: noi
Siamo abituati a vincere stando sulla terra
E combattendo piede a piede.)

L'acqua è qui soprattutto corruzione, e avvilito della mascolinità. Dopo che Antonio ha sdegnosamente rifiutato anche questo consiglio, Canidio commenta: « così il nostro condottiero è condotto, / E noi siamo uomini di donne » (vv. 69-70).

Il miglior commento è tuttavia quello medesimo dell'azione. Le veloci, incalzanti scene successive¹⁸, danno corpo ai presagi, e rappresentano la sconfitta di Antonio: la flotta fugge davanti al nemico e ciò perché, come dice Scaro, durante il combattimento Cleopatra, « lasciva sguadrina d'Egitto », improvvisamente è fuggita (scena 10, vv. 9-15). Cleopatra dunque ha rivelato le qualità negative rappresentate attraverso la *imagery* dell'acqua: l'incostanza

¹⁸ Per la discussa suddivisione in scene di questa parte dell'opera, se- guo, qui, l'edizione già citata.

za e l'imprevedibilità, la femminile mollezza e pavidità. Ma le stesse qualità le rivela Antonio; come dice ancora Scaro:

She once being loof'd,
The noble ruin of her magic, Antony,
Claps on his sea-wing, and (like a doting mallard)
Leaving the fight in height, flies after her:
I never saw an action of such shame;
Experience, manhood, honour, ne'er before
Did violate so itself. (vv. 18-24)

(Una volta che ella ebbe virato,
La nobile rovina dei suoi incantesimi, Antonio,
Dispiega la sua ala marina e (come un'anitra impazzita)
Lasciando la battaglia al culmine, fugge dietro di lei:
Non ho mai visto azione più vergognosa;
Esperienza, virilità, onore mai prima
Violarono tanto se stessi.)

Questa è stata la battaglia per mare per Antonio: non solo una sconfitta ma una sconfitta indegna d'un uomo e d'un soldato: un chiaro simbolo della sua condizione morale. Se ne rendono conto i suoi uomini (vv. 25-9) e se ne rende conto egli stesso, nella scena undicesima:

Hark, the land bids me tread no more upon 't,
It is ashamed to bear me. (vv. 1-2)

(Udite, la terra mi ordina di non calpestarla più,
Si vergogna di portarmi.)

La terra non può più essere il suo elemento; il suo elemento è l'acqua, che lo ha assorbito in sé e lo va peraltro umiliando e divorando. Tutta la scena è costruita intorno al tema della consapevolezza, da parte di Antonio, della propria vergogna. Così, esortando i propri seguaci alla fuga, dirà d'aver « istruito dei codardi / A correre, e a mostrare le spalle » (vv. 7-8); e più oltre: « Ho seguito ciò che arrossisco a guardare » (v. 12). E quando giunge Cleopatra, Iras la esorta così a parlare ad Antonio: « Andate da lui, si-

gnora, parlategli, / E' annichilito dalla vergogna » (vv. 43-4). Ma si vedano specialmente le parole che Antonio rivolge a Cleopatra:

O, whither hast thou led me, Egypt? See,
How I convey my shame out of thine eyes,
By looking back what I have left behind
Stroy'd in dishonour. (vv. 51-4)

(Oh, dove mi hai condotto, Egiziana? Guarda,
Come sottraggo la mia vergogna ai tuoi occhi,
Riguardando ciò che ha lasciato dietro di me
Distritto nel disonore.)

E subito dopo, in risposta all'invocazione di Cleopatra che gli chiede di perdonare le sue « vele paurose » e che dice di non aver pensato ch'egli la avrebbe seguita (vv. 54-6), esclama:

Egypt, thou knew'st too well,
My heart was to thy rudder tied by the strings,
And thou shouldst tow me after. O'er my spirit
Thy full supremacy thou knew'st, and that
Thy beck might from the bidding of the gods
Command me. (vv. 56-61)

(Egiziana, sapevi troppo bene
Che il mio cuore era legato con corde al tuo timone,
E che mi avresti rimorchiato. Conoscevi
La tua piena supremazia sul mio spirito, e che
Il tuo cenno avrebbe potuto farmi disobbedire
Al comando degli dei.)

Agli occhi dello stesso Antonio la visione di Cleopatra che fugge sul mare, e di lui che la segue, par diventata emblematica della sua condizione. Cleopatra sul fiume, Cleopatra sul mare: davvero il dramma sembra imperniato su queste immagini, così diverse ma così fortemente legate l'una all'altra.

Mentre la conclusione della scena ci mostra Antonio che, pur consapevole del proprio stato, e delle conseguenze che apporterà la sconfitta, s'abbandona di nuovo all'amore di Cleopatra (« dam-

mi un bacio, / Questo mi ripaga », vv. 70-1), illudendosi di trarne nuova forza (« La Fortuna sa, / Che tanto più la disprezziamo, quanto più ci colpisce », vv. 73-4), nelle scene che seguono prendono invece corpo proprio le conseguenze della sconfitta. Nella dodicesima un messo di Antonio giunge al campo di Cesare, annunciandosi con parole in cui il riferimento all'acqua assume una qualità particolarmente ironica:

Such as I am, I come from Antony:
I was of late as petty to his ends,
As is the morn-dew on the myrtle-leaf
To his grand sea. (vv. 7-10)

(Quale sono, vengo da parte di Antonio:
Ultimamente sono stato così trascurabile ai suoi fini
Come la rugiada del mattino sulla foglia di mirtillo
Lo è per il suo grande mare.)

Le offerte di Antonio vengono respinte, e il messo gli comunica la notizia (scena 13). Prima, però, Enobarbo evoca ancora una volta la battaglia e la fuga sul mare in un colloquio con Cleopatra (vv. 1-12) in cui il dramma morale di Antonio è individuato come conflitto tra volontà e ragione¹⁹. Ancora Enobarbo punteggia con una frase presaga l'ambiguo dialogo tra Cleopatra e l'inviato di Cesare (« Signore, signore, siete così sconquassato / Che dobbiamo lasciarvi affondare... », vv. 63-4), mentre la scena continua, poi, con la disperata affermazione, da parte di Antonio, della propria autorità (« Sono ancora Antonio », v. 93) e con lo scatenarsi della sua ira contro l'inviato stesso e contro Cleopatra²⁰. Ira che si acquieta tristemente nella riflessione che « la nostra luna terrena / S'è ora eclissata, e solo annuncia, / La caduta di Antonio » (vv. 153-55). Egli poi chiede a Cleopatra se sia fredda verso di lui (v. 158),

¹⁹ Cfr., nel saggio precedente, pp. 33-4.

²⁰ Forse non è inutile ricordare che il motivo immediato dell'ira è il bacio che l'inviato ha deposto sulla mano di Cleopatra, la quale, tendendogliela, ha detto che il padre di Cesare aveva spesso « Bestow'd his lips on that unworthy place, / As it rain'd kisses » (vv. 84-5).

e nella risposta della donna si rivela l'intera trama della *imagery* dell'acqua, in tutte le sue relazioni, esplicite e implicite, con il dramma:

Ah, dear, if I be so,
From my cold heart let heaven engender hail,
And poison it in the source, and the first stone
Drop in my neck: as it determines, so
Dissolve my life; the next Caesarion smite
Till by degrees the memory of my womb,
Together with my brave Egyptians all,
By the discandying of this pelleted storm,
Lies graveless, till the flies and gnats of Nile
Have buried them for prey! (vv. 158-67)

(Ah, caro, se è così,
Che il cielo faccia scaturire grandine dal mio freddo cuore,
E ne avveleni la sorgente, e il primo grano
Mi grandini sul collo: e mentr'esso si scioglie, così
Si dissolva la mia vita; il secondo colpisca Cesarione
Finché gradualmente la memoria del mio grembo,
Insieme a tutti i miei valorosi egiziani,
Per l'abbattersi di questa furiosa tempesta
Giacciono senza sepoltura finché le mosche e le zanzare del Nilo
Non li seppelliscano facendone preda!)

Il veleno, la tempesta, la corruzione, il Nilo: bastano queste immagini, e per di più espresse attraverso Cleopatra, per gettare luce sinistra sulla speranza di Antonio di riscattare la sconfitta — speranza che appare tanto più assurda perché è di nuovo affidata al mare, oltre che alla terra (vv. 169-71). Del resto, il ritorno del Nilo sembra aver rinnovato l'atmosfera d'oblio che ha corrosa la forza di Antonio; egli è davvero « di nuovo Antonio » (v. 187), come dice Cleopatra nell'udire la sua esortazione a trascorrere la notte in divertimenti (v. 183), a « ingannare la campana di mezzanotte » (v. 185)²¹.

²¹ Come sempre, è Enobarbo che scorge la verità dietro l'apparenza; si ricordi il brano (citato nel saggio precedente, p. 35) che comincia: « Now he'll outstare the lightning » e alla fine del quale è annunciata la decisione di « seek / Some way to leave him » (vv. 195-201).

La prima parte del quarto atto vede il canto del cigno di Antonio, la sua ultima vittoria. La quale è, come sappiamo, una vittoria per terra. Sebbene Antonio si dichiari pronto, nella seconda scena (dopo che la prima ha visto Cesare rifiutare la sua sfida individuale), a combattere in qualsiasi modo, per mare o per terra, (vv. 5-7), anch'egli sa che solo la terra può essergli propizia (nella quinta scena, con il soldato che lo aveva sconsigliato ad affrontare il mare, si rammarica che lui e le sue ferite non siano « una volta riusciti / A farmi combattere per terra! », vv. 2-3). Cosicché l'acqua è assente, in queste scene di battaglia, che si concludono col ritorno di Antonio vincitore e con l'incontro tra i due amanti felici. Ma la ritroviamo ben presto, e in posizione rivelatrice. Subito dopo la vittoria di Antonio, la scena non ci presenta Enobarbo che, pentitosi di aver abbandonato Antonio, si prepara alla morte invocando « la sovrana signora della vera malinconia » affinché versi su di lui « l'umidore velenoso della notte » (vv. 12-13)²²; e questo chiaro presagio di sciagura è ribadito, nella scena decima, dai preparativi di una nuova battaglia per mare. La battaglia si conclude, inevitabilmente, con la sconfitta, e a questa, ancora una volta, è associata Cleopatra. Lo annuncia Scaro: « Le rondini hanno costruito / Il nido tra le vele di Cleopatra » (scena 12, vv. 3-4); lo conferma Antonio:

All is lost:
This foul Egyptian hath betrayed me:
My fleet hath yielded to the foe, and yonder
They cast their caps up, and carouse together
Like friends long lost. (vv. 9-13)

(Tutto è perduto:
Questa turpe egiziana mi ha tradito:
La mia flotta ha ceduto ai nemici, e questi, laggiù,
Lanciano in aria i berrettoni, e brindano
Come amici che si sian persi da gran tempo.)

²² Cfr., nel saggio precedente, pp. 37-38.

Per la terza volta, la visione di Cleopatra sull'acqua scandisce il tragico corso della vicenda di Antonio. Egli stesso s'accorge, ormai, che questa è davvero la fine (vv. 18-24); l'acqua è morte, per lui, e in questo senso appare particolarmente illuminante un'immagine della scena 14: Antonio descrive ad Eros il trasformarsi, e deformarsi, delle nubi, e così dice:

That which is now a horse, even with a thought
The rack dislimns, and makes it indistinct
As water is in water. (vv. 9-11)

(Ciò che ora è un cavallo, con la rapidità del pensiero
La cortina di nubi lo cancella, e lo rende indistinto
Come acqua nell'acqua.)

E subito dopo:

My good knave Eros, now thy captain is
Even such a body: here I am Antony,
Yet cannot hold this visible shape, my knave. (vv. 12-14)

(Mio buon servo Eros, ora il tuo capitano
E' proprio un tale corpo: sono ancora Antonio
E tuttavia non posso conservare questa forma visibile...)

Per indicare, per definire la propria condizione e, in ultima analisi, il mistero della propria sorte, Antonio non può non ricorrere all'acqua con cui si è identificato, e che lo ha distrutto.

Dopo quanto è avvenuto, la morte fisica non è che un corollario. La falsa notizia della morte di Cleopatra accelera il corso inevitabile degli eventi :

Since Cleopatra died,
I have liv'd in such dishonour that the gods
Detest my baseness. I, that with my sword
Quarter'd the world, and o'er green Neptune's back
With ships made cities, condemn myself, to lack
The courage of a woman... (vv. 55-60)

(Da quando Cleopatra è morta,
Sono vissuto in tale disonore che gli dei
Detestano la mia bassezza. Io che con la mia spada
Dividevo il mondo, e sulla verde schiena di Nettuno
Costruivo città di navi, mi accuso di non avere
Il coraggio d'una donna.)

Antonio si getta sulla propria spada ed è troppo tardi quando apprende che Cleopatra non è morta. Ciò che può fare (scena 15) è di morire davanti a lei, di ricevere da lei un ultimo bacio. E quale miglior commento, alla sua morte, della frase splendida di Cleopatra: « The crown o' the earth doth melt » (« La corona della terra si dissolve », v. 63)? Quel senso di dissoluzione che è uno dei tratti peculiari dell'opera²³, e che è naturalmente legato alla *imagery* dell'acqua, trova qui la sua espressione più precisa e più intensa.

Una speciale, complessa ironia emana, alla luce di quanto s'è osservato, da una frase che, nella prima scena del quinto atto, pronuncia Agrippa unendosi all'elogio che di Antonio fanno i suoi nemici: « Uno spirito più raro / Non governò (*steer*) mai l'umanità » (vv. 31-2). Il verbo connesso con l'esperienza marinaresca rinnova d'un colpo la visione del mare sul quale Antonio ha perduto assai più che una battaglia. L'elogio stesso acquista così un che d'ambiguo. Ciò che accade anche più oltre, nella seconda scena, quando Cleopatra, parlando dell'amante perduto, dirà che « le sue gambe scavalcano l'oceano » (v. 82), e poco dopo:

his delights
Were dolphin-like, they show'd his back above
The element they lived in: in his livery
Walk'd crowns and crownets: realms and islands were
As plates dropp'd from his pocket. (vv. 88-92)

(le sue gioie
Erano come delfini, mostravano la schiena al di sopra

²³ Cfr. WILSON KNIGHT, *The Imperial Theme*, cit..

Dell'elemento in cui vivevano: dal suo abito
Pendevano corone e serti: regni e isole erano
Come monete che gli cadevano di tasca.)

Ma la stessa Cleopatra evoca l'acqua in un altro senso; rispondendo a Proculeio, inviato di Cesare, afferma che alla cattura preferisce la morte:

Rather a ditch in Egypt
Be gentle grave unto me, rather on Nilus' mud
Lay me stark-nak'd, and let the water-flies
Blow me into abhorring... (vv. 57-60)

(Piuttosto una fossa in Egitto
Sia per me gentile tomba, piuttosto sul fango del Nilo
Ponetemi nuda, e lasciate che le zanzare
Mi gonfino fino a rendermi mostruosa...)

L'identificazione del Nilo con la morte è finalmente esplicita. Più oltre Cleopatra esclama: « Tornerò a Cnido, / Per incontrare Marc'Antonio » (vv. 227-28), in tal modo facendo balenare davanti ai nostri occhi la precedente, fastosa ma quanto densa di presagi, visione di lei sul fiume. E dal fiume appunto giunge ora il serpente mortale, « il grazioso verme del Nilo, / Che uccide e non produce dolore » (vv. 242-43). La morte per acqua si compie; paiono definirle le parole di Carmiana: « Sciogliti, fitta nube, in pioggia, sì ch'io possa dire / Che gli stessi dei piangono » (vv. 298-99); ne ribadisce il carattere, alla fine della scena, un soldato, notando le « tracce dell'aspide » e una bava simile a quella « che l'aspide lascia / Nelle caverne del Nilo » (vv. 349-51).

Ma la morte — *questa* morte — è anche purificazione. Attraverso di essa l'anima, libera dalla materia, dall'elemento sensuale, può elevarsi ad altre zone, più pure, dove l'acqua non ha accesso; si pensi al discorso mirabile di Cleopatra:

Give my my robe, put on my crown, I have
Immortal longings in me. Now no more
The juice of Egypt's grape shall moist this lip.

Yare, yare, good Iras; quick: methinks I hear
Antony call. I see him rouse himself
To praise my noble act, I hear him mock
The luck of Caesar, which the gods give men
To excuse their after wrath. Husband, I come:
Now to that name, my courage prove my title!
I am fire, and air; my other elements
I give to baser life... (vv. 279-89)

(Datemi il mio manto, mettetemi la corona, ho in me
Desideri immortali. Non più ora
Il sugo dell'uva d'Egitto inumidirà questo labbro.
Affrettati, affrettati, buona Iras; presto: mi par d'udire
Antonio che chiama. Lo vedo alzarsi
Per lodare il mio nobile atto. Lo sento schernire
La fortuna di Cesare, che gli dei danno agli uomini
Per giustificare la loro ira successiva. Marito, vengo:
Ora il mio coraggio dimostri il mio diritto a quel nome!
Sono fuoco, ed aria; gli altri miei elementi
Li cedo a una vita più vile...)