

Shakespeare

# ANTONIO e CLEOPATRA

Anna Della Rosa  
Valter Malosti



**ER T**

Shakespeare

**ANTONIO  
e CLEOPATRA**

Anna Della Rosa  
Valter Malosti



di William Shakespeare

uno spettacolo di Valter Malosti

traduzione e adattamento Nadia Fusini e Valter Malosti

*interpreti e personaggi*

Anna Della Rosa	Cleopatra
Valter Malosti	Antonio
Danilo Nigrelli	Enobarbo
Dario Battaglia	Cesare Ottaviano
Massimo Verastro	Indovino
Paolo Giangrasso	Messaggero di Cleopatra
Ivan Graziano	Agrippa
Noemi Grasso	Incanto
Dario Guidi	Eros
Flavio Pieralice	Messaggero di Roma
Gabriele Rametta	Soldato di Antonio
Carla Vukmirovic	Ottavia

*scene* Margherita Palli

*costumi* Carlo Poggioli

*disegno luci* Cesare Accetta

*progetto sonoro* GUP Alcaro

*cura del movimento* Marco Angelilli

*maestro collaboratore* Andrea Cauduro

*assistenti alla regia* Virginia Landi, Jacopo Squizzato

*assistenti alle scene* Marco Cristini, Matilde Casadei

*assistenti ai costumi* Simona Falanga, Riccardo Filograna

*chitarra elettrica live* Andrea Cauduro | *arpa celtica live* Dario Guidi

*produzione* Emilia Romagna Teatro ERT / Teatro Nazionale, Fondazione Teatro di Napoli - Teatro Bellini, Teatro Stabile di Torino - Teatro Nazionale, Teatro Stabile di Bolzano, LAC Lugano Arte e Cultura

*si ringrazia* Gilberto Sacerdoti, Aldo Schiavone



# #NuovoCieloNuovaTerra

di Valter Malosti

*Antonio e Cleopatra* non venne probabilmente mai messo in scena a teatro all'epoca di Shakespeare, forse fu rappresentato solo a corte ma non passò quasi certamente per il vaglio dei palcoscenici popolari. Il testo che noi oggi conosciamo deriva dal *First Folio* del 1623, ovvero dalla pubblicazione postuma delle opere attribuite a Shakespeare, realizzata da due suoi colleghi attori e soci. La trama e la scrittura sono ispirate alle "Vite Parallele" di Plutarco, che Shakespeare lesse tradotto da North. Di Antonio e Cleopatra la mia generazione ha impresso nella memoria soprattutto l'immagine, ai confini con il kitsch, e vista attraverso la lente d'ingrandimento del grande cinema (grande davvero vista la regia di Joseph L. Mankiewicz) di Hollywood, della coppia Richard Burton / Liz Taylor. Oggi in Italia l'opera è sicuramente una rarità. Un piccolo paradosso perché Cleopatra è una delle rare icone dell'antichità ancora oggi famosissima, e assolutamente "moderna". Pochi però conoscono o hanno letto il testo di Shakespeare, un capolavoro da scoprire e riscoprire.

*Antonio e Cleopatra* è un'opera complessa, disincantata e misteriosa, che mescola tragico, comico, sacro e grottesco. Su questo meraviglioso poema filosofico e mistico (e alchemico) che santifica l'eros, che gioca con l'alto e il basso, scritto in versi che sono tra i più alti ed evocativi di tutta l'opera shakespeariana, aleggia, per più di uno studioso, a dimostrarne la profonda complessità, l'ombra del nostro grande filosofo Giordano Bruno: un teatro della mente. La nostra epoca inerte tende a voler semplificare tutto e quando l'opera resiste e scalcia a questa semplificazione si tende ad accantonarla. L'immagine monumentale ed esotica dell'opera, che ci

arriva dritta dall'ottocento, non ha contribuito alla sua fruizione. Bisogna poi operare delle scelte radicali di drammaturgia per renderlo leggibile conservandone lo spirito e l'integrità. Era necessaria una nuova traduzione a cui abbiamo lavorato io e Nadia Fusini. Una sorta di ardito restauro che ritengo abbia messo in luce i colori scintillanti di quest'opera. Trovo sia un gesto di civiltà far rientrare questo capolavoro nella piena disponibilità della nostra comunità, con grande libertà ovviamente. Lo trovo un gesto politico tanto quanto fare uno spettacolo apertamente politico o legato ai temi del sociale. Il mondo (anche teatrale) ha bisogno di entrambe le cose. Ho sempre ammirato il percorso fatto in questo senso dal mio maestro Luca Ronconi, ma anche da Peter Stein e Massimo Castri. Riguardo al testo l'altro importante lavoro ha riguardato l'adattamento. La natura densamente poetica mi ha spinto a una definizione "scultorea" dell'incedere della drammaturgia. Ho sentito la necessità di asciugare o eliminare alcune parti e di concentrarmi su alcuni personaggi con la particolarità di non avere doppi ruoli, impresa assai complicata ma per me indispensabile. I ruoli si stagliano nella pietra come nelle tragedie antiche. Solo dopo aver seguito decisamente questa strada, leggendo il bel saggio di Albert Hunt e Geoffrey Reeves su Peter Brook che rende anche conto del suo *Antony and Cleopatra* realizzato a Stratford Upon Avon nel 1978, con Glenda Jackson protagonista, ho appreso che Brook dopo aver provato per sei settimane con un cast ridotto ai ruoli principali, chiese di poter tagliare le altre quaranta parti e di fare lo spettacolo con i sei attori che avevano fatto il primo percorso di prova, o al massimo con in tutto una decina di attori. Probabilmente non era

il contesto e l'occasione giusta, non avendo Brook il controllo della produzione, cosa che da lì in poi non gli accadrà mai più, e non riuscì a realizzare la sua idea. In *Antonio e Cleopatra* i due straripanti protagonisti eccedono ogni misura per affermare la loro infinita libertà. Politicamente scorretti e pericolosamente vitali, al ritmo misterioso e furente di un bacchanale egiziano vanno oltre la ragione e i giochi della politica. Inimitabili e impareggiabili, neanche la morte li può contenere. Parallelamente a questa travolgente e teatralissima storia d'amore scorre un frammento di storia della grande Roma, che va dal 41 a.C. al 30 a.C. che Shakespeare condensa e spalma con grande libertà nella sua tragedia. Antonio è uno dei triumviri che regge Roma e le terre conquistate, insieme a Cesare Ottaviano, suo principale antagonista, e Lepido. Antonio, dopo aver contribuito a neutralizzare la minaccia di Pompeo di destabilizzare Roma, ed essersi sposato con la sorella di Ottaviano, attratto irresistibilmente dalla "maga" Cleopatra torna in Egitto e cerca di portare a compimento il sogno di Giulio Cesare di creare un impero con il baricentro spostato in Oriente. Ma pur essendo un grande soldato si deve inchinare di fronte alla superiore abilità strategica di Ottaviano, che poi diventerà Augusto, il primo imperatore dei Romani. Ma questa è un'altra storia. Sono tanti dunque i temi e le correnti sotterranee di *Antonio e Cleopatra*, che Gilberto Sacerdoti definisce un prisma ottico: "Visto di fronte è la storia di amore e di politica narrata da Plutarco. Visto di sbieco ci spinge a decifrare *l'infinito libro di segreti della natura*." A chi è disposto a lavarsi il cervello col forte vino d'Egitto, Dioniso rivela "un mondo che gira"... proprio come quello che l'umanità si stava preparando a scoprire al tempo di Shakespeare. Uno dei temi che mi è parso fin da subito particolarmente affascinante e centrale è il conflitto tra ordine e disordine. Leggendo e rileggendo *Antonio e Cleopatra* mi hanno sempre colpito la prima e l'ultima scena, ma non capivo esattamente il perché. Mi sembravano due scene, stavo per dire due inquadrature, non rilevanti. Nella prima, uno degli ambasciatori arrivati da Roma per

avere un colloquio con Antonio parla del grande generale come se fosse un vecchio arrapato, disordinato, libidinoso, perso dentro l'amore per la "zingara" Cleopatra; d'altra parte gipsy arriva proprio da egyptian, così come il nostro italiano "gitano", che è il latino *aegyptanus*, da *Aegyptus* «Egitto»: è con questo ultimo appellativo che Antonio chiamerà Cleopatra all'interno della tragedia shakespeariana. Nella scena che chiude la tragedia osserviamo invece il vincitore Cesare Ottaviano davanti al corpo esanime di Cleopatra che incita al "massimo ordine". *Antonio e Cleopatra* inizia dunque col massimo disordine in atto, in cui *eros* vive insieme a *thanatos* in un bacchanale egiziano e convive con le guerre e la res pubblica e il potere, ma tutto questo sconvolgimento del mondo svanisce con la morte dei due amanti "senza pari". L'ultima inquadratura appartiene a Cesare Ottaviano che, dopo la beffa politica del suicidio di Cleopatra, concede ai due amanti una imperitura tomba comune e relativamente al rito di sepoltura ma non solo, esige dai suoi il "massimo ordine" con tutto l'esercito schierato. Massimo ordine che vuole cancellare per sempre il massimo disordine. La storia d'amore tra Antonio e Cleopatra, mette in connessione due mondi differenti, quello egizio e quello romano, ma anche, ampliando il discorso, Oriente e Occidente: da un lato il misterico e l'irrazionalità, dall'altro la ragione e l'ordine che governano su tutto. Un'opera in cui viene esaltato il "disfarsi" nel nulla dopo traiettorie di vita intense e appassionate che fa pensare alla filosofia e alla spiritualità orientale. Fin dalla prima lettura mi ha colpito, come una onda inarrestabile, la potenza visionaria e la particolarità unica dei versi di questa tragedia. Io che ho frequentato a lungo l'opera poetica di Shakespeare traducendo *Venere e Adone* e *Lo stupro di Lucrezia* per i miei rispettivi spettacoli (i cui testi sono stati recentemente pubblicati da Einaudi nella collezione bianca di poesia), trovo questa tragedia più vicina a queste opere poetiche che al teatro. E anche tutta la sezione dei Sonetti dedicata alla "dark lady" ha molto a che fare con questa tragedia particolarissima e al rapporto tra Antonio e Cleopatra. Non potevo dunque che amarla alla follia, istintivamente.

In ogni caso Shakespeare sarà sempre al presente. Basta rileggersi la folgorante e fluviale sequenza di versi della protagonista, nel poemetto *Lo stupro di Lucrezia*, per capire quanto parli a noi oggi un testo di più di quattrocento anni fa.

E arriviamo alla straordinaria invenzione di Cleopatra. Per fare questo ruolo, si dice spesso, occorrerebbero cinque o sei attrici diverse, tale è la varietà di stili e forme di questo personaggio, e una delle pochissime attrici che in Italia poteva interpretarla è sicuramente Anna Della Rosa. Cleopatra è un personaggio femminile di grandissima modernità e libertà, sfrontata, impudente, comica, tragica e alla fine profondissima, cielo e terra in lei si uniscono, come dice Enobarbo:

*Gli anni non la possono appassire, né l'abitudine appanna la sua infinita varietà. Altre donne saziano alla nausea gli appetiti che provocano, ma lei ti affama quanto più ti soddisfa. In lei, le cose più vili, diventano pure, al punto che i sacri sacerdoti la benedicono quando pecca di lussuria. [...]*

Per Antonio non conoscere Cleopatra avrebbe voluto dire, parafrasando Enobarbo, non vedere un meraviglioso capolavoro, ma soprattutto non esserne benedetto avrebbe screditato il suo viaggio sulla terra. Per Antonio conoscere Cleopatra – un “Serpente del vecchio Nilo” che siede in trono rivestita del manto di Iside – è ciò che dà un senso al viaggio della vita. Antonio, come dice Nadia Fusini, nell'incontro con Cleopatra nasce pienamente a sé stesso.

L'Egitto immaginato da Shakespeare è qualcosa che assomiglia di più all'Oriente che al Nordafrica o all'aura che permane, anche nel nostro tempo, dell'antico Egitto. Antonio sprofonda, o meglio accetta di sprofondare tutto nella sua “demenza” d'amore, *dotage* in inglese. Il suo è anche un viaggio iniziatico alla scoperta di sé, un viaggio interiore in cui alla fine accetta di essere in profondità quello che è. Ma questa sua essenza per noi rimane un mistero tanto sono incomprensibili dal nostro punto di vista razionale le sue azioni e la sua passione: “Contare l'amore è da mendicanti”, dice.

Per capire l'infinito amore dell'istrione Antonio dovremo “per forza scoprire un nuovo cielo e una nuova terra”.

Accanto ad Antonio, oltre a Cleopatra, ci sarà modo di scoprire un altro personaggio memorabile ma sconosciuto ai più, qui interpretato da Danilo Nigrelli, e cioè Enobarbo. Una sorta di fratello e compagno di strada e poi traditore, indispensabile per comprendere Antonio e anche Cleopatra, di cui Enobarbo farà una favolosa descrizione, in versi tra i più suggestivi di tutta l'opera shakespeariana, quando racconta di lei che va incontro ad Antonio viaggiando a bordo di una barca, memore dei pittori del '500 / '600 di Veneri, sul fiume Cidno. Cleopatra è una *mala femmina* e Antonio il suo pagliaccio, scrive Nadia Fusini, ed effettivamente studiando la parte, il personaggio di Antonio oscilla, per chi conosce o ha visto il *Sogno di una notte di mezza estate*, tra battute che potrebbero essere quelle comiche di Bottom e quelle fantastiche e visionarie di Oberon.

Antonio è tutte e due le cose insieme, eroe e buffone: un tragico buffone.

È la vita, l'umanità tutta, che scorre incessante, sempre differente, nei versi di Shakespeare. Ma i personaggi restano un nucleo opaco, un *mistero*.

È l'insieme dell'opera che forma un immenso organismo, un sacro poema universale che contiene insieme bene e male, luce e oscurità profondissime.

L'altro segreto di Shakespeare è annidato nella musica della sua lingua. E anche se noi ne perdiamo una percentuale altissima nella versione italiana, il materiale che ci resta impigliato tra le dita è talmente prezioso da considerarsi un dono inestimabile.

Torniamo a quello di cui parlavo prima: il finale in cui Cesare Ottaviano concede (con acuto sguardo politico) ai due amanti una imperitura tomba comune. Istintivamente sono partito proprio da quell'immagine per me ineludibile. Avevo messo in scena nel 2015 per un dittico egiziano realizzato con i formidabili giovani attori diplomati della Scuola per attori (che all'epoca dirigevo) del Teatro Stabile di Torino e fin da allora mi girava compulsivamente tra le mani il meraviglioso saggio di Erwin Panofsky, “La scultura funeraria” (1964). Non l'avevo usato all'epoca ma quelle immagini e quel testo hanno lavorato in profondità.

Ho chiesto ora a Margherita Palli di creare una scena/tomba, con gli strati della storia visibili, un mausoleo con una architettura



contemporanea che ospita tombe antiche di antichi ospiti, i fantasmi, le ombre come Shakespeare le chiamava, che sono l'essenza del teatro. Sono dei morti che qui ci parlano con una pienezza di vita e una presenza più viva della vita, grazie alla poesia. In questo spazio appariranno (e scompariranno) solo oggetti legati alle sepolture monumentali, un cavallo, delle tombe, un trono di pietra con uno scarto finale legato alla natura metateatrale dell'opera. Dunque non simuleremo i luoghi e neanche gli spazi ma li evocheremo abitando questa magnifica architettura pensata da Margherita Palli. Saranno dunque le sole parole scolpite da Shakespeare a far “creare alla nostra immaginazione” i luoghi, parole incarnate nei corpi e nelle voci, e rese tridimensionali anche grazie ai costumi, alle luci e al suono che costituiscono le altre drammaturgie parallele più evidenti. Si viaggia con la mente, con l'occhio interiore, e saranno gli spettatori a comporre il quadro finale. E d'altra parte i momenti più violenti,

compresa la guerra, seguendo in questo la tradizione del teatro greco antico, non sono rappresentati in scena ma narrati dai vari personaggi come racconti interiori e spesso selvaggi.

Abbiamo messo molta cura nel dire in maniera concreta i versi senza perderne la musica ma soprattutto il ritmo incessante, una sorta di motore inesorabile che richiede alle attrici e agli attori una energia impressionante dentro una interpretazione nuda e spoglia. La lingua di Shakespeare è tutta nel corpo, una sfida fisica e carnale, un mixtum di formidabile energia interna e di irripetibile essenzialità.

Per me, ogni volta che questo accade, tornare a Shakespeare è come tornare a casa, ma non quella della vita quotidiana, la casa del mondo interiore, infero e inafferrabile. È un ritorno ogni volta doloroso ma irresistibile e che alla fine nutre vita e progetti artistici.









# Il ragazzo Cleopatra

di Nadia Fusini

Quando leggiamo Shakespeare, quando lo traduciamo, quando lo mettiamo in scena, quando seduti a teatro partecipiamo alla sua reincarnazione - perché questo è ogni nuova rappresentazione - sempre Shakespeare è *nostro contemporaneo*, per riprendere un titolo di un libro assai bello e profondo di Jan Kott del 1964, niente affatto datato! Inevitabilmente così: perché noi che leggiamo, noi che traduciamo, noi che mettiamo in scena, noi che recitiamo Shakespeare, noi che assistiamo allo spettacolo, oggi, non siamo 'restauratori': noi accogliamo un organismo vivo ora e qui nella nostra vita con tutto il rispetto per la sua alterità, ma pur sempre nella consapevolezza che esso ci coinvolge in un dialogo che ci rende suoi interlocutori. E dunque suoi contemporanei, nel senso che con tutti i sensi allertati partecipiamo alla rinascita di opere drammatiche, che hanno una proprietà unica, speciale, rara. Sto parlando della particolare qualità della scrittura teatrale shakespeariana, di cui si accorsero già i suoi contemporanei, il suo pubblico, nel tardo Cinquecento e nel primo Seicento; ma soprattutto se ne accorgerà nel Novecento Beckett, teatrante quanto mai distante da lui, ma che di lui intercetta senza titubanze l'incontenibile, irrefrenabile istinto giocoso a fare teatro *del* teatro. Non solo teatro *nel* teatro - pensate ad Amleto, al modo in cui il principe nel suo *play* accoglie a castello i teatranti, con che enfasi e fervore! E come si diverte a fare con loro teatro *nel* suo teatro. E teatro *del* teatro stesso.

È importante cogliere questa sfumatura. Accade con Shakespeare che quando lui, il *playwright*, lavora al copione (notate: quel *wright* viene da *work*, non da *write*), accade, dicevo, che lavorando al copione, alla messa in scena, allo spettacolo, gli viene spontaneo fare del suo *play*, per l'appunto, un gioco con l'idea stessa di *teatralità*. È proprio quanto capita in questo testo

shakespeariano tardo, che più di altri mette a tema la questione *dell'azione*: azione eroica, azione storica, azione che cambierà la storia, che cambierà il mondo - la battaglia di Azio ha tale peso. Di conseguenza l'azione teatrale stessa, volta a intrattenere il pubblico, eredita un significato assai potente, e ci coinvolge in rapporto a un'azione, sì, realmente accaduta, ma che resta pur sempre teatrale, e nel suo raddoppio mimetico, in quanto *copia* della realtà, di fatto ci inquieta con una domanda vertiginosa sulla realtà medesima. E se fosse tutto - tutto quel mondo eroico, dove vivono i cesari, i faraoni e i generali romani e i potenti orientali, dove si agitano ombre come quella di Alessandro Magno, e di Cesare Augusto - se fosse tutto teatro?

È di certo una icona di teatralità il personaggio di Cleopatra, il top indiscusso della finzione, visto che è un ragazzo che la 'fa'. Immaginiamo dunque Cleopatra al Blackfriars, che è un teatro al coperto, o al Globe, che è invece un teatro all'aperto - di fronte al suo pubblico più o meno colto, più o meno popolare. L'ho detto, è un ragazzo travestito da donna, che sfida una audience più o meno ignorante, a cui dice, assecondando sentimenti xenofobi senz'altro presenti sull'isola, guardate com'è 'strana' questa donna egiziana, che zingara, che buffona... Ripeto, è un *boy actor* che 'fa' Cleopatra, e a un certo punto svela il trucco, e proclama (siamo all'atto quinto, scena seconda): mai e poi mai andrò a Roma, perché di sicuro a Roma, i *comedians*, i comici, i capocomici, i teatranti, senza darsi troppo pensiero, addirittura in modo *estemporaneo*, ci metteranno in scena, *stage us*, dice, e cioè faranno teatro di noi in modo ridicolo. E quel 'noi' non è un plurale *maiestatis* - che Cleopatra senz'altro potrebbe permettersi, perché lei è un Faraone, (non posso dire una faraona, per ovvi motivi, anche se non voglio certo









maschilizzare Cleopatra), lei appartiene a una nobiltà, a una aristocrazia della razza, dello spirito – a paragone della quale, *by the way*, i Tudor e gli Stuart sono dei veri pezzenti. Cleopatra non usa il plurale *maiestatis*, dicevo, ma si riferisce a sé medesima e alla sua ancella - sono entrambe donne, e in questo Cleopatra riconosce la base per una uguaglianza di trattamento... A Londra, denuncia Cleopatra, come pensate che i *comedians*, i teatranti, i comici, i cabarettisti, tutta la varia tribù di *histriones*, *mimi*, guitti - come pensate che rappresenteranno me e Antonio? Senza illusioni stoica anticipa: come dei debosciati. Antonio lo faranno ubriaco, e quanto a me si vedrà sulle assi del palcoscenico un ragazzino con la vocina acuta “*boy my greatness in the posture of a whore.*” Verso in traducibile, dove quel *boy* – di solito un sostantivo, diventa un verbo, *to boy*. Insomma, dice Cleopatra, un ragazzino a cui non s’è ancora rotta la voce, che non ha già la voce da maschio, farà ‘finta’ (è proprio il caso di dire) di essere me, una

donna, una donna straniera, orientale, una ‘puttana’... Questo, prevede Cleopatra, sarà il trattamento che mi verrà riservato a Roma. (Cleopatra evidentemente non sa che a Roma le donne sono ammesse al mestiere di attrici...)

Il verso è talmente sconvolgente, che c’è chi ha emendato il testo e sostituito *boy* con *bow*: meno oltraggioso, perché *bow* è un verbo e significa inchinarsi, abbassarsi, e qui avrebbe senso, e attutirebbe lo choc grammaticale, sintattico. Ma in realtà, il termine è proprio *boy*, che Shakespeare per l’appunto tratta in questo caso come un verbo; perché Shakespeare è oltraggioso, e lo è in tutto il dramma. Lo è nel suo teatro, in genere. In particolare, *reckless* – oltraggioso, insolente, irriverente è *questo* copione.

In effetti, ciò che Cleopatra imputa ai Romani, e cioè, di riservare a lei, alla sua figura, al suo corpo medesimo un trattamento derisorio, irriverente, di ordire intorno a lei e Antonio uno spettacolo dissacrante, è proprio quanto sta facendo

Shakespeare.

È Shakespeare, intendo dire, a ricordarci che siamo a teatro, che il teatro non è la realtà, che Cleopatra è un ragazzino che fa la parte di Cleopatra, e non una donna, né tantomeno Cleopatra. E siccome tra non molto il povero *Cleopatra-boy* dovrà recitare la scena del suicidio, e farsi dunque attore tragico, adottare una posa teatrale in tutto e per tutto alta, drammatica, viene da dire, speriamo bene, speriamo che non faccia ridere...

In effetti, la situazione è *reckless*, da brivido, e insieme fa da ridere la scena tutta. La lingua stessa del dramma si fa impudente, sfrontata, sfacciata, insolente. Shakespeare gioca qui come non mai coi latinismi, che mescola con lo slang più volgare, nella completa indifferenza alle regole grammaticali e sintattiche. Di certo non ci è nuovo il suo modo di sovvertire la lingua, di impiegare un sostantivo come un verbo (modo che ha un nome in retorica, si chiama *anthimeria*); ma qui, in questa tragedia, l’esuberanza retorica è finanche eccessiva, e contrasta con la tendenza, opposta, alla classicità, gusto che si imporrà nel teatro inglese negli anni a venire. E non a caso Shakespeare, che gode con tanta impudicizia e libertà della lingua, non sarà amato dai neoclassici.

Eccentrico, incostante, scavezzacollo è Shakespeare. O già metafisico? Nel senso, intendo, di uno stile à la John Donne, che mescola alto e basso, sacro e profano.

Miscela seicentesca che un poeta come T. S. Eliot troverà incendiaria, già novecentesca: prodigio dell’arte, miracolo di artifici che cancellano la cronologia e aprono squarci di modernità impensabili logicamente.

Senza altro tra tutti i drammi shakespeariani questo di *Antonio e Cleopatra* è il più ‘metafisico’, nel senso che fa suo lo stile di un accordo raggiunto all’acme della discordia. Di una discordanza di toni che tramuta miracolosamente in paradossale armonia. Eccessi, esagerazioni, iperboli s’incapricciano disordinando i limiti delle categorie logiche. Il decoro, la ragione vanno alla lettera a puttane. Prevalgono le *nuances oblique*, sbieche.

La descrizione che senz’altro più di altre viola la decenza e il decoro è quella della regina d’Egitto. Si può immaginare come

avrebbe reagito sir Philip Sidney, poeta, uomo politico, militare e cortigiano di riguardo (a lui si deve la *difesa della poesia*), che già trovava disgustosa, priva di tatto, la mescolanza in scena di re e clown; come avrebbe reagito, intendo (per fortuna era già morto quando Shakespeare scrive la tragedia), di fronte a una regina, che non solo si intrattiene con evidente empatia con i clown, ma si comporta da buffona, addirittura in molte scene in modo ignobile, inadatto al suo status? Tanto da risultare addirittura comica. Ridicola. Nel primo atto interrompe Antonio con una arringa grottesca. Tratta il messaggero da Roma da vera cafona. Strappa con la forza al malcapitato una descrizione di Ottavia come la vuole lei e se la beve come una credulona.

Eppure, al tempo stesso, Cleopatra – ecco il punto dell’oltraggio, della sfrontatezza shakespeariana - non è affatto un personaggio comico. Cleopatra ha degli assoli stupefacenti, il più lungo e memorabile *speech* della tragedia è suo – l’apoteosi di Antonio. Ed è sempre lei a suscitare la straordinaria descrizione di Enobarbo, che nel Novecento verrà ripresa da T. S. Eliot nella *Terra desolata*; descrizione che in se stessa è l’apoteosi di una magnificenza retorica, che sopravviverà nei secoli dei secoli. Certo, c’è dell’incongruità in tutto ciò, ma è proprio questo il sintomo che tradisce una nuova idea del teatro.

Cleopatra è ambigua. Ambiguo è Antonio nel suo legame con lei. Con lei, per colpa di lei Antonio, grande eroe romano, è diventato a *strumpet’s fool*, il giocattolo di una squaldrina. George Bernard Shaw ne è convinto e afferma: “Penso sempre a quello che diceva il dottor Johnson... Insomma, per farla breve, quella donna è una puttana... E quanto a Antonio, è un debole, una specie di buffone in mano a una puttana.” Come provare simpatia per Antonio dopo Azio? Tutta la retorica e il pathos di Shakespeare non ce la fanno a ridare ad Antonio la sua grandezza... Se non proprio all’ultimo, se non quando, finale capriola, Shakespeare metterà in dubbio la supremazia della ragione. Ma lo vedremo più avanti. Intanto, il dramma apre con Filone che dice proprio così: Cleopatra è una squaldrina, è una puttana, una mala femmina. E Antonio il

suo pagliaccio. I Romani deplorano la devozione di Antonio per Cleopatra. È il sintomo di quanto sia schiavo dell'illusione dei sensi. È la prova di come la ragione si possa rendere schiava delle passioni più vili, ovvero del *lust*, della lussuria. Più che veri e propri Romani, questi Romani - nel loro disprezzo delle delizie sensuali di Egitto - sono puritani. Se i puritani avversano il *lust* - così degradando la passione erotica, che rubricano appunto a peccato; questi Romani di Shakespeare parlano di 'dotage'. Interessante l'uso della parola: *dotage* si dice nel dramma. Antonio innamorato sarebbe un vecchio rincoglionito, travolto da una passione che trabocca, non sta nella misura. Il punto di vista è chiaramente razionale, il senso del razionalismo è al fondo tutto qui: la ragione non deve traboccare, la ragione misura. Sta nella misura.

Ma proprio questo è il punto cruciale. Siamo sicuri che la ragione ci salverà dall'illusione? Nel decimo libro della *Repubblica* Platone (lo dico in fretta, perché lo sanno anche i bambini) sostiene l'inferiorità delle arti mimetiche rispetto a quelle attività intellettuali, mentali, logiche, che invece poggiano sul principio razionale dell'anima, o dello spirito. E dunque, ci avverte, il filosofo, attenzione a credere nell'apparenza. Si usi piuttosto la logica, per salvare l'intelligenza umana dagli inganni dei sensi. Questa, più o meno, è l'idea di Platone; che è, poi, più o meno, la stessa di Shaw, di Johnson e dei Romani antichi in questo dramma. Ed è la stessa di Filone, il quale all'inizio della tragedia ci esorta: *behold and see*, non vedete quanto sbaglia Antonio? Antonio sacrifica un terzo del mondo, per avere che cosa? l'amore illecito di una notoria baldracca... Vista dagli occhi della ragione la storia è semplice. Agli occhi della ragione Cleopatra appare una cialtrona. E Antonio sbaglia. È evidente. Ma Shakespeare, vi avverte, è aristotelico, non platonico. E di conseguenza dà ad Antonio una ragione che eccede, trascende quella di Platone, e dei Romani. E si esprime in quei versi - mirabili, assoluti con cui l'eroe romano risponde a Cleopatra che lo sfida a dimostrarle il suo amore: *there's beggary in the love that can be reckoned*. E cioè, che miseria mettersi a calcolare l'amore, stare lì a dire chi ama di più, chi ama di meno... In

amore, insegna Antonio, non c'è misura, qualsiasi calcolo è improprio, inopportuno. C'è qualcosa di incalcolabile nell'passione, questa è la vera risposta. Ma vaglielo a spiegare ai Romani, ai razionalisti. Ai puritani.

Come Antonio, però, Shakespeare tutto è, ripeto, meno che puritano. Shakespeare conosce e riconosce il conflitto tra la visione razionale e la sua antitesi. È proprio di questo scarto *fa* tragedia. C'è nel dramma chi *vede* di più, chi *vede* più a fondo la pura evidenza. Fin da subito Cleopatra la *vede* Enobarbo: Enobarbo vede la sua infinita varietà. E riconosce che quella di Cleopatra sì, certo, è incostanza, è mutamento, è l'opposto della coerenza, della forza intesa come saldezza, come fondamento sicuro, radicato, tutte qualità romane, non egiziane... Ma attenzione, dice Enobarbo, sì, Cleopatra è una *show-woman*, ma non è una stupida. "Che non mi si prenda," chiarisce subito Cleopatra, per "*the fool I am not*." Non sono stupida, non sono mica scema, io; so quello che faccio. O meglio, sono cosciente dello spettacolo che metto su. Cleopatra non fa altro: fa spettacolo... È la sua tattica, addirittura la sua strategia, lei recita.

Sempre. Sempre aperto teatro. Ma, attenzione, non è certo un caso che Cleopatra non abbia un solo monologo, nemmeno lo straccio di un soliloquio. Cleopatra è una *show-woman*, insisto. Se a qualcuno la possiamo apparentare, è a Shakespeare. È una collega di Shakespeare, una a cui piace fare teatro. È un/a artista. Nel senso del *confidence-man* - di un/a truffatore/trice, traffica in menzogne, mente... Appunto, è fatta così, è una poeta. E il poeta è un 'fingitore'.

Enobarbo, dicevo, *vede: vede* che Antonio è il 'piatto egiziano', e Cleopatra se lo mangia. *Vede* che la devozione di Antonio per lei è del tutto irrazionale. Ma *vede* anche Cleopatra, nel senso che sente e subisce il suo fascino, la sua magia, la potenza del suo incantamento. La sua seduzione. Che è proprio lui a descriverci. Notate, vi prego, il fatto che per farci *vedere* Cleopatra Shakespeare ricorre alla descrizione di Enobarbo. Perché lo fa? È chiaro: perché sa che per l'effetto-Cleopatra non può contare semplicemente sul *boy Cleopatra* in scena. Non può contare sulle capacità attoriali di un ragazzino. E allora



adopera la lingua, fa tutto lui con le parole. Con l'immaginazione che le parole sollecitano. Enobarbo, in questo doppio di Shakespeare, sa che noi non *vediamo* solo con gli occhi dei sensi. Abbiamo altri occhi, interiori. Ricordate: il teatro elisabettiano e giacomiano non si avvale di una elaborata scenografia. Sulle assi del palcoscenico non si presenta una nave, non si può fingere un fiume. Niente è in realtà fisicamente presente. Fa tutto la lingua, ripeto. Per iperbole, per paradossi, per magnificenza retorica. Siamo oltre la natura, siamo nell'immaginazione, nella fantasia; per immaginazione, per fantasia si apre un mondo evocato a parole grazie ad audaci improprietà, oltre il decoro, al di là della misura. Il poeta Shakespeare può/sa fare questo: supera per arte la natura. E lo fa con Enobarbo, con Enobarbo *the fancy outworks nature*, la fantasia supera la natura. E di certo non a caso nella descrizione di Enobarbo torna quel termine *beggar* dell'inizio della tragedia, ricordate? *there's*

*beggary in the love that can be reckoned*, c'è miseria nell'amore soggetto al calcolo. Ora, con Enobarbo, è la descrizione di Cleopatra che ci scopre miserabili, perché *her own person beggared all description* - com'era lei in persona, di persona, rende miserabile ogni tentativo di descriverla, ammette Enobarbo impotente. Torna l'idea della miseria del calcolo, e con essa la necessità di scoprire a *new heaven, a new earth*, un nuovo cielo, una nuova terra, dove non valgano quelle misure. E questo *nuovo* spazio, quale altro può essere, se non il teatro?

Certo è che a teatro bisogna vedere *anche* con gli occhi interiori. O almeno, solo così si potrà entrare nel teatro shakespeariano, di per sé nudo, spoglio. Dovremo attivamente partecipare noi stessi spettatori all'azione teatrale, in questo senso. E accettare il paradosso, l'eccesso, andare oltre la logica, prendere un ragazzino impubere con la voce ancora non rotta per una donna... Insomma, bisognerà andare *oltre* Roma, *oltre* la logica, *oltre* la misura.



La Cleopatra che vede Enobarbo è per molti aspetti la Cleopatra di Plutarco, tradotto da North, la cui descrizione Shakespeare riprende in un vero e proprio *tour de force* di artifici retorici: descrizione davvero spettacolare, con tanto di amorini, cupidi, nereidi, sirene e chi più ne ha più ne metta. Perché se il poeta è un mentitore, come dice Platone, si dovrà rispondergli con Sidney che il regno della poesia non è riconducibile ai criteri ordinari di verità: “Il poeta non afferma niente, perciò non mente.” Ma secondo voi, chi va a teatro, argomenta Sidney, e vede scritto *Tebe* in lettere d’oro all’ingresso, crede davvero di essere a Tebe? È chiaro che no. È chiaro che se Antonio e Cleopatra esistono, se esiste il loro dramma, è perché il loro dramma sfida le regole del decoro, della logica, della verità e della menzogna, in senso letterale. Senza altro *fantastica* è la scena al monumento funebre. Certo, anche ridicola. Anche penosa. “Tirami su nel monumento insieme a te,” chiede Antonio. “Sì,” risponde Cleopatra, “ma quanto pesi!” E aggiunge: “La nostra forza è tutta andata in zavorra, è tutta ingombro, massa inerte, ecco perché sei tanto pesante.” Commento strabiliante. Da brivido. I due, che sono stati amanti sfrenati, giocolieri provetti, pura fantasia di godimento, puro erotismo, ora sono solo massa, peso, ingombro. Sì, sono proprio finiti: Cleopatra e Antonio, non si solleveranno più, sono pura *pensanteur* della carne... Altro che sublime, qui siamo davvero a terra. In abisso. Nell’abiezione. Ma, fuoco d’artificio finale di grande effetto, accade ora, come per miracolo, che una volta che l’azione scenica è ascesa al monumento, la lingua stessa muta, si eleva. E quanto suonava comico, grottesco, patetico, come d’incanto si fa tragico, davvero tragico. Intendo dire, il dramma finisce in gran stile, in musica eccelsa. Già wagneriana. Intanto, Cleopatra si prepara al suicidio, e tratta anche questo come uno *show*. E sarà all’altezza del suo stile, un finale strepitoso. Si cambia d’abito addirittura in scena. Chiede alle ancelle le sue vesti migliori. È importante l’abbigliamento, importante che la corona non sia storta, che la si rimetta dritta. Importante rispettare il decoro della recita, stare al gioco, fare spettacolo. Cleopatra usa il termine *play* con l’ancella.

La rassicura: quando avrà fatto quello che le chiede, sarà libera *to play* fino al giorno del giudizio. Ma prima dovrà aiutarla a recitare, sempre *play*, fino in fondo la sua parte. La regalità è fatta di questo: le sue donne devono *show her*, mostrare, addobbare Cleopatra da regina. Lo *show* è *regale* - è *reale*, lei è realmente una regina, non una sguadrina, una puttana, una mentitrice volubile e scaltra. *In the play*, sulle assi del palcoscenico avviene la transizione, che è l’ascesa a un’altezza sovrumana, metafisica, mitica, sacra. Una trans-mutazione. E insieme uno spettacolo. Perché essere regina è uno *show*, la regalità uno *show-business*, come del resto ben sapeva la grande Elisabetta (meno lo sa Giacomo, che è un uomo e crede alla realtà). Si appresti con cura la performance, è l’effetto sarà assicurato. E in effetti per magia teatrale Cleopatra appare così regale, *so royal!* Lo stesso Cesare Ottaviano lo riconosce: *being royal, she took her own way!* E quel *being so royal*, è tutto e interamente shakespeariano. Intendo dire che la traduzione di North, che Shakespeare consulta, dice *noble*, non *royal*. Riconoscendone la stirpe “regale”, Ottaviano, finora non proprio un suo fan, riconosce Cleopatra non più come la sguadrina, né la puttana d’Egitto, non più in combutta coi pagliacci. Ma, appunto, come una regina che, in coerenza alla sua propria regalità, muove verso il gran finale della morte tragica. Grazie a una costruzione retorica per la quale Shakespeare ricorre ad effetti tutti propriamente teatrali. Non solo a parole, intendo dire, come nel grande discorso di Enobarbo. Il colloquio con Dolabella non si trova in North, è tutto frutto del sacco di Shakespeare. Tutto frutto della sua lingua drammatica - una lingua di paradossi e iperboli, un tessuto di immagini astronomiche addirittura, dove le facce diventano cieli, e il contesto si fa extraterrestre, *past the size of dreaming*, al di là della misura dei sogni, e la verità dell’immaginazione trionfa. Si parla di *golden world*, un mondo d’oro, di un mondo altrove; ma si parla da dentro quel mondo, non come chi lo vede da fuori, ma chi è dentro quel mondo. E Cleopatra è ora lì, nel nuovo mondo. Finalmente assunta in esso, quasi una madonna. Il dramma tutto dalla

commedia, che mostra gli uomini come sono, e cioè comici, ascende alla tragedia, che mostra gli uomini meglio di come sono, e cioè eroici. E quando arriva il clown, il contadino, il lavoratore, l’uomo qualunque, con il cestino di fichi e vipere, Cleopatra lo accoglie come chi le porta lo strumento che le servirà per a *noble deed*, per l’azione nobile. Che chiude lo spettacolo in tragedia. Il cesto di fichi e vipere - entrambi prodotti del Nilo - offre alla regina egiziana il mezzo per sollevarsi all’altezza tragica. Sublime. Ora Cleopatra non ha più niente della donna in sé, la luna non è il pianeta che la governa, ora lei è la sposa di Antonio in un mondo di desideri immortali. E *husband, I come*, marito vengo, gli dice; lei che aveva traviato Antonio quando era fuggita, ora viene a lui, viene con lui. Lei, prima scivolosa come l’acqua del Nilo, ora è *marble-constant*, ferma e fissa come il marmo, appellativo riservato all’uomo romano, all’impero romano, all’eroe romano. Cleopatra qui si trasfigura, sublima se stessa. Se Antonio nella prima scena aveva rigettato il mondo terreno per un bacio, nell’ultima scena Cleopatra conferma tale rifiuto, e va davvero verso un nuovo cielo e una nuova terra. A cui Antonio la chiama e lei *husband, I come, vengo* ripete: vengo con te, muoio con te, che sono i termini che gli amanti usano nel diapason orgasmico. Antonio e Cleopatra sono ascesi a un mondo oltre, superiore, infigurabile. E se nel mondo reale Cesare Ottaviano vinceva Antonio in ogni gioco - come ci ha informato, ricorderete, l’indovino - ora siamo in un mondo dove Cesare Ottaviano è sconfitto da Antonio. Sì, anche a nome di Antonio Cleopatra vince su Cesare Ottaviano. Intanto, gli toglie il trionfo da lui previsto su di lei. Perché alla fine vince Cleopatra, lo seduce. Quando vede la regina morta, Cesare Ottaviano esclama rapito: “Sembra che dorma, sembra che stia per catturare un altro Antonio nella sua rete.” Forse lui? Che non a caso le riserverà un funerale all’altezza del ruolo. Come a dire: il potente Cesare Ottaviano vede ora per la prima volta quello che ha visto Antonio venendo in Egitto. Vede il fascino di Cleopatra, non vede Cleopatra come la nemica sconfitta, come la vittima della sua vittoria, come la parte in causa della sua politica in Oriente, che ha

finalmente battuto; vede l’altro cielo e l’altra terra che Cleopatra rappresenta. E che è stata per Giulio Cesare e per Antonio. Quanto a noi spettatori, dobbiamo ri-vedere il nostro giudizio: Antonio non è morto vittima di una puttana, Antonio ha incontrato una dea. E questo grazie a Shakespeare, che in questa chiave a lei tributa un trionfo teatrale. Perché questo fa Shakespeare: mostra nei teatri di Londra al suo pubblico un’idea di regalità tutta interamente frutto del suo *gioco* teatrale. Tutta farina del suo sacco. Invenzione tutta sua. Di un drammaturgo impuro, insolente, tracotante nel modo in cui contravviene alle regole. Che fa, come dicevo all’inizio, non solo teatro *nel* teatro, ma teatro *del* teatro, e tratta la verità storica come materia prima per un’invenzione tutta sua, teatrale, metafisica, dove una coppia di amanti in vita inimitabili, nella morte insieme si consacrano al mito. E nello stesso spasimo - venire, morire, godere, - celebrano il trionfo di Eros. Non di Ares. Eros, del resto, è il dio più vicino al teatro, a chi ama giocare, recitare, piacere, sedurre. E non v’è dubbio alcuno che nel gran finale della tragedia di Antonio e Cleopatra il teatro vinca in tutta la sua potenza consegnandoci una sublime, davvero sublime tragedia.







# Un infinito libro di segreti

di Gilberto Sacerdoti

*Antonio e Cleopatra* è, nel complesso, un dramma molto strano. Elementi di singolarità si ravvisano un po' ovunque e rimandano, come spesso accade in Shakespeare, a un'ulteriorità che non chiede altro che di essere decifrata. Per esempio, ad un certo punto Cleopatra dice ad Antonio che è dipinto da una parte come una Gorgone e dall'altra come Marte: è insomma un prisma ottico. Oggetto molto diffuso nel Cinquecento e Seicento, il prisma ottico mostrava tre immagini diverse a chi lo osservava, ma le due immagini che si scostavano da quella centrale si potevano vedere solo se si guardava nel prisma di sbieco. Questa possibilità è esattamente la stessa che il testo offre, se solo si accetta di leggerlo da una posizione meno confortevole: un dramma in cui si dichiara che la natura è un infinito libro di segreti dove i protagonisti entrano in scena dicendo che «bisogna per forza scoprire una nuova natura un nuovo cielo e un nuovo universo», è esso stesso una sorta di prisma ottico, in cui alcune cose che hanno a che fare con i grandi mutamenti, soprattutto cosmologici, di inizio Seicento sono buttate in faccia al pubblico in un modo così peculiare che possono anche non essere viste. In *Antonio e Cleopatra* tutto è davanti agli occhi eppure tutto è nascosto, se non si sa come guardarlo.

[...] È interessante [...] notare che ci sono alcune parole ricorrenti: viene molte volte nominata per invocazione Iside, il che naturalmente è fondamentale perché Cleopatra stessa nel dramma osa dare udienza sulla pubblica piazza di Alessandria sedendo in trono con le vesti della dea Iside. Questa scena è presente anche in Plutarco, ma la parola che usa Shakespeare per le vesti di Iside non è quella che usa il traduttore delle *Vite Parallele*: Shakespeare si rifà alle scelte del traduttore di un altro

testo di Plutarco, quello del *De Iside e Osiride*. Ciò significa che sulla scrivania di Shakespeare, oltre alle *Vite* di Plutarco, c'era anche il *De Iside e Osiride* e che il Bardo innestava il *De Iside sulle Vite*, così come innestava Iside in Cleopatra e di conseguenza Iside in Plutarco e, così facendo - siccome Iside in Plutarco è il principio femminile della natura, quello che contiene tutto, la materia capace di infinite trasformazioni - Shakespeare arricchisce il suo testo di un'aura e di una grandezza mitica, filosofica e sapienziale che nel testo biografico di Plutarco non c'era.

Continuando in questo gioco di specchi, ci sono altre parole ricorrenti — come “amore”, “rispetto”, “proprietà” - che in bocca ai Romani non vogliono mai dire quello che sembrano voler dire, bensì l'esatto contrario: tutto il lessico alto della lealtà, dell'amore, della rispettabilità sulle labbra dei Romani è semplicemente un altro *disguise* (dal francese *déguiser*, che significa “mascherarsi”), che nasconde la brutale politica di potenza dell'Impero. *Antonio e Cleopatra* è un dramma romano ma è anche un dramma egiziano. È quasi inverosimile che i protagonisti entrino in scena e pronuncino una frase come “Devi per forza scoprire un nuovo cielo e una nuova terra” che è, nientemeno, una citazione dell'Apocalisse («Vidi poi un nuovo cielo e una nuova terra, perché il cielo e la terra di prima erano scomparsi e il mare non c'era più» XXI, 1) eppure va detto che se c'era un momento in cui stava crollando un mondo e ne stava emergendo un altro, era proprio quello.

Paradossalmente, un dramma egiziano è il luogo giusto per parlare di tali cose. Chi aveva accennato a questo nuovo universo era stato Giordano Bruno, che anche durante il suo soggiorno inglese (1583-85) analizzava il mondo del suo tempo come

caratterizzato dal riemergere di un'antica verità egiziana. A differenza del cristianesimo, gli egiziani non avevano infatti mai separato Dio dalla Natura. E, siccome nel nuovo ordine Dio si incarna totalmente nell'universo, senza residui, le nuove verità della scienza conservano un'aura di egizianità, facendo di un dramma come *Antonio e Cleopatra* il luogo giusto per parlare di sommi eventi cosmologici che segnano il mutamento di paradigma più grande mai avvenuto all'inizio dell'età moderna. Shakespeare aggiunge a Plutarco non solo il *De Iside e Osiride*: come in tutti i grandi drammi storici che non sono un dramma storico ottocentesco in cui si cerca di ricostruire qualcosa, la storia antica rappresentata in un momento di crisi onnicomprensivo serve per parlare del presente. Siccome però in questo modo il mutamento cosmologico coinvolge necessariamente la religione, la nuova verità «should be silent» (dovrebbe tacere e «io dovrei dimenticare» come dice Enobarbo). Allora si trova un'altra via per denunciare la verità in modo che qualcuno capisca e qualcun altro no. Ecco che i personaggi urlano le cose così forte che non possono essere sentite, rendendole così grottesche che diventa difficile pensare ci sia qualcosa di serio, in un modo così iper evidente che si nasconde ed elimina lo sfizio di offrire una risposta.

Di solito si pensa che l'unico ad essere riuscito a rispondere completamente alle grandi domande che il mondo evocava al tempo fosse il grande poeta metafisico John Donne, contemporaneo del Bardo, nel suo *An Anatomy of the World* (1611) ma, a ben vedere, la risposta di Shakespeare è ancora più complessa proprio per la forma che sceglie di usare. La cosa fantastica che dimostra è che questo metodo di scrittura del “rivelare e nascondere” funziona, ma non solo. Fa di più: è proprio quella scrittura esoterica, iniziatica, che costringe a fare un monstrous labor, una fatica mostruosa che permette di lavarsi il cervello e diventare figli del tempo. Nel testo ci sono moltissimi elementi di comicità che davano fastidio ai grandi critici vittoriani. Una buona metà del dramma è violentemente comica e grottesca, esattamente come una buona metà delle scene con Cleopatra. Come spesso succede in Shakespeare, il basso e

l'alto sono mescolati. Qui però, oltre a una scelta stilistica, costituiscono l'ennesima formulazione della teoria che sorregge il testo: come indica il mutamento macrocosmico, la terra non è più il luogo maggiormente distante da Dio, ma una stella come tutte le altre, così quello che è più basso all'interno dell'uomo (l'eros), in questa specie di processo di santificazione della natura, diventa parte del cielo. Nel loro modo di fare, Antonio e Cleopatra sono infine personaggi nietzschiani: deliberatamente si comportano come persone eccezionali, sono consapevoli di essere “la coppia più bella del mondo” e fantasticano che quando andranno nei Campi Elisi tutti li seguiranno. Loro stessi sono una vita inimitabile. Plutarco scrive che i due amanti avevano fondato l'ordine dell'*Amimetobion*: la “vita inimitabile”, nella misura in cui contiene tutti gli estremi. È dunque facile ravvisare in questa modalità di vita fondata non su una aurea mediocritas, ma su due estremità - di spiritualità e di carnalità - una grande somiglianza alle tematiche superomistiche. Non tutti, in fondo, sono in grado di tenere insieme queste contraddizioni.





# Cleopatra. Una donna

di Aldo Schiavone

## Un disegno grandioso

Per raccontare Cleopatra bisogna fare i conti con un problema difficile. Che non è tanto di poter disporre solo della versione dei vincitori per rintracciare i comportamenti e le scelte di chi è stato sconfitto e annientato: un ostacolo abituale per gli storici. Quanto piuttosto di riuscire a perforare la coltre di deformazioni messe in campo dalla cultura greco-romana di fronte a un fatto per essa eccezionale e inaudito: una specie di sovvertimento dell'ordine costituito, di cui bisognava a tutti i costi esorcizzare il ricordo, o almeno cercare di orientarlo in direzioni meno pericolose. Perché nella vicenda di cui parliamo, ad aver concepito l'idea di conquistare un potere sconfinato era stata una figura femminile – una greca nata in Egitto, della famiglia dei Tolomei, che regnavano su quel Paese dalla morte di Alessandro Magno – fino a sfiorare la possibilità «che una signora nemmeno romana si impadronisse del mondo», come avrebbe detto crudamente il poeta-storiografo Lucano: l'impensabile, in un solo verso. Una donna che aveva lottato sino alla fine, mettendo in gioco la propria vita, per realizzare un progetto di straordinaria ambizione ma non irrealistico. Quello di spostare a Oriente l'asse politico e culturale dell'impero romano, e diventare ella stessa garante del nuovo equilibrio, mettendo l'Egitto alla guida di un sistema di dominio collegato a quello romano, che sarebbe dovuto arrivare dal Nilo al regno dei Parti e oltre. Un'idea che – pensata da una donna – aveva provocato uno scandalo senza paragoni, assolutamente da ridurre soltanto a una dismisura sfrenata – ma pur sempre non eversiva – di seduzione, di sesso e di tradimenti: nell'immagine di una “regina prostituta” nella brutale definizione di Properzio; di un “orrendo prodigio del Fato”, come avrebbe detto Orazio. Un importante segmento di storia veniva in tal modo travisato e coperto. Un occultamento che

avrebbe finito con il condizionare le ricostruzioni di molti storici moderni, pur partiti con i migliori intenti: da Theodor Mommsen a Ronald Syme, mentre anche altri sguardi al di là degli studiosi dedicati professionalmente al passato si posavano sulla regina: in un diverso e incomparabile spazio espressivo c'era stata la potenza evocatrice di Shakespeare; oppure, tre secoli dopo, in evidente gara con lui, le intuizioni smaglianti e beffarde di Bernard Shaw. L'opacità spesso fuorviante della storiografia, e di fronte la trasparenza ambigua del teatro.

## L'incontro con Cesare

La regina non era propriamente una donna d'armi – un'Amazzone o una Giovanna d'Arco – ma sapeva bene, fin da giovanissima, cosa volesse dire andare in battaglia. Aveva imparato dai suoi generali e dai suoi comandanti navali e aveva consuetudine di armamenti, di flotte e di accampamenti. La guerra non era la sua vocazione, ma aveva capito per tempo di non poterne fare a meno, se voleva portare a compimento i suoi propositi. E soprattutto, la regina aveva incontrato ancora ragazza un uomo che della guerra aveva fatto la sua missione, e che era sembrato poter disporre, grazie alle sue vittorie, delle sorti del mondo: dal Nilo al Reno, dalla Britannia alla Giudea. Cleopatra aveva conosciuto Giulio Cesare: aveva avuto una relazione con lui e gli aveva dato un figlio. E tutto era accaduto nel momento in cui il condottiero romano era al culmine del suo successo, quando la giovane regina aveva saputo entrare d'impeto nella sua vita e nei suoi pensieri – per non uscirne più, sino alla fine. La decifrazione del rapporto con Cesare, e del peso decisivo che esso ebbe nel determinare le vicende successive, è l'unica chiave per comprendere quello che sarebbe poi diventato il motivo dominante nella vita di Cleopatra, e avrebbe spiegato le sue

scelte più importanti. Era stato infatti attraverso la relazione con Cesare che la regina era diventata completamente sé stessa, ed era emerso ciò che si sarebbe rivelato come l'autentico tema della sua esistenza. Riuscire a proiettare la regalità egizia entro quell'orizzonte imperiale che una volta era stato di Alessandro e adesso apparteneva ai Romani, realizzando in questo modo il sogno dei primi Tolomei: congiungere l'autocrazia faraonica all'imperialità alessandrina. E il progetto poteva ora venire a compimento, in quanto a Cleopatra era toccato di poter aver accanto a sé non un qualunque generale ellenistico, ma Alessandro redivivo: perché così era apparso Cesare nella sua mente: come la reincarnazione romana dello straordinario condottiero macedone.

Sta di fatto che dalla notte del loro primo incontro Cesare e Cleopatra non si sarebbero mai più perduti, sino alla fine. Avrebbero anzi cercato di rimanere sempre vicini, ad Alessandria come a Roma, anche forzando le convenienze. Ed è davvero incredibile che una scelta così evidente non abbia destato l'attenzione di chi avrebbe poi scritto la storia di quegli anni – sia gli autori antichi, sia gli storici moderni – e non abbia fatto interrogare sul suo significato e sulle sue conseguenze, ben difficilmente riducibili a un ambito solo privato. Perché nessuno dei protagonisti era una persona soltanto privata; anzi, per la verità non lo erano affatto, né volevano né avrebbero potuto esserlo, nemmeno in minima parte: e non per la mancanza di sentimenti, passioni e vita interiore; ma perché le ragioni del cuore erano sempre sottomesse, per loro due, a quelle dell'ambizione e del potere; o per meglio dire: della proiezione di sé nello spazio e nel tempo dell'immortale, che era la loro comune vocazione e il loro destino. Ed è così che i due amanti – fra aprile e maggio del 47 a.C. – si imbarcano per la crociera che doveva risalire il Nilo verso l'Etiopia, di cui parlano Lucano e Appiano. Per Cesare sarà stato un viaggio di ricognizione e di apprendimento, oltre che di piacere: lezioni dal vivo di etnogeografia imperiale, del tipo di quelle acquisite con le armi in Gallia, in Britannia, sul Reno – ma adesso ben più dolci: una specie di magica introduzione all'Oriente profondo, che gli avrà consentito di vedere con nitidezza nei

propri progetti. Per Cleopatra sarà stata l'occasione per esibire i suoi gioielli e la sua bellezza, che in essi si rifletteva: il Nilo e l'Alto Egitto come porta d'Oriente; ma aperta con chiavi greche, a mitigarne l'estraneità e la lontananza; una specie di: «eccomi, questa sono io».

Furono giorni senza storia – come spesso quelli indimenticabili per chi li vive – anche se c'è da credere che furono giornate attraversate da pensieri molto fervidi, e forse anche da qualche più impegnativo scambio di idee tra gli amanti: il nucleo di un progetto di conquista e di sistemazione romano-egiziana di tutto l'Oriente. E certamente furono giorni di passione. La cultura in cui Cesare si ritrovava sapeva bene cosa fosse la furia d'amore. Pochi anni prima Lucrezio vi aveva dedicato versi sconvolgenti: «Quando infine con le membra avvinte godono del fiore | della giovinezza, e già il corpo presagisce il piacere | e Venere è sul punto di riversare il seme nel campo femminile | comprimono avidamente i petti, confondono la saliva | nelle bocche e ansimano mordendosi a vicenda le labbra; | invano, perché nulla possono strappare di là | né penetrare nell'intero corpo e perdervi totalmente dentro | [...] Poi torna la medesima rabbia, di nuovo li assale la medesima furia | mentre gli amanti vorrebbero sapere che cosa desiderano | né riescono a trovare un rimedio che plachi il tormento | e in tale incertezza si consumano per una ferita segreta». Nella compostezza dell'esametro è la disperazione della finitezza dei corpi e della materia vivente, di contro all'infinito mentale del desiderio, che celebra qui il suo consumarsi. Il *de rerum natura* venne pubblicato nella seconda parte degli anni Cinquanta del primo secolo a.C. È difficile – pur se non del tutto impossibile – che Cesare l'avesse già letto. Ed è ancor più difficile l'avesse letto Cleopatra: che ne esistesse già una copia nella biblioteca di Alessandria. Ma c'era anche questo nella cultura e nelle attitudini della coppia: era una parte del loro mondo, che nutriva la comune inclinazione per le cose d'amore. È dunque proprio così che dobbiamo immaginarli, mentre risalivano il Nilo: come i due amanti lucreziani, se vogliamo avvicinarci alla verità delle loro vite.



### ...e quello con Antonio.

«Benché avesse ricevuto molte lettere da Antonio e dai suoi amici che le ingiungevano di presentarsi, non ne tenne alcun conto, e si prendeva gioco di lui. Risalì invece il fiume Cidno su un battello dalla poppa dorata, con vele purpuree spiegate al vento. I rematori lo spingevano contro corrente, vogando con remi argentati al suono di un flauto, cui si accompagnavano zampogne e liuti. Lei era sdraiata sotto un baldacchino trapunto d'oro, ornata come appare Afrodite negli affreschi, e un nugolo di schiavetti, somiglianti agli Amori dei dipinti, ritti ai due lati, le facevano vento, mentre le più belle delle sue ancelle, abbigliate da Nereidi e Grazie, stavano chi al timone, chi sui pennoni. Profumi meravigliosi si spandevano lungo le rive al passaggio della nave, levandosi dalle essenze e dagli aromi che vi venivano bruciati. Gli abitanti l'accompagnavano fino alla foce, risalendo il fiume sulle due sponde, oppure scendevano dalla città per assistere al suo passaggio. Antonio, che era assiso nel suo tribunale, rimase solo nella piazza, tanta fu la folla uscita incontro alla regina; e fra tutti corse una voce, che era Afrodite che veniva in festa da Dioniso per il bene dell'Asia».

È Plutarco che scrive. La scena è da *Mille e una notte*: il fiume appare trasfigurato in un luogo magico, con i protagonisti che assumono l'aspetto di due divinità: Cleopatra simile ad Afrodite, secondo una congiunzione per lei ben collaudata; Antonio a Dioniso, con il quale già da tempo aveva scelto di identificarsi. Iniziava così la seconda vita di Cleopatra. La regina aveva ventotto anni.

C'è un elemento essenziale nel racconto plutarco. Ed è un fatto clamoroso. Per la prima volta, Cleopatra non appare nell'alone di luce proiettato da una grande figura romana. Né la sua seduzione è più il comportamento inaspettato di una giovane donna avvolta dall'ombra, che comunque accetta di restare due passi indietro rispetto al personaggio su cui pure sta esercitando un potere non piccolo. La sua non è una presenza distinguibile solo in modo indiretto. Per la prima volta Cleopatra riempie tutta la scena. È lei la protagonista assoluta. La sua comparsa non richiama la condotta di una regina vassalla convocata

per discolarsi. È l'epifania di una dea, lungo il corso di un fiume reso incantato dal suo passaggio: un evento percepito – nel racconto di Plutarco – come dagli occhi trasognati di uno spettatore ipnotizzato. Non è un arrivo, è un'apoteosi. La seduzione operata dalla regina corrisponde però a un intento preciso. Cleopatra vuol far compiere ad Antonio il disegno che la morte ha impedito a Cesare di concludere. Ma Antonio non è Cesare, come ben presto lei stessa avrà modo di capire.

### La fine

Nell'ultimo atto dell'*Antonio e Cleopatra*, la regina, ormai prossima al giorno della morte, rivolta al suo tesoriere Seleuco, dice, minacciosa e furente: «Vattene, ti prego, o ti mostrerò le braci del mio animo in mezzo alle ceneri della mia fortuna – the cinders of my spirits through the ashes of my chance». Ed è tutto qui, in queste due parole – le braci e le ceneri, il fuoco ancora vivo sotto le rovine – l'ultimo anno di Cleopatra, fino all'epilogo nell'agosto successivo al settembre nero di Azio. Lunghi mesi passati nei palazzi di Alessandria, là dove tutto era iniziato quasi vent'anni innanzi, quando per la prima volta – era apparsa, incauta e radiosa, allo sguardo stupito e già ammirato di Cesare.

La morte di Antonio è il preludio drammatico di quella di Cleopatra. La regina è chiusa nel suo mausoleo con un paio di ancelle fidate: per porre un'ultima barriera fra sé e Ottaviano che, ormai incontrastato, dopo la vittoria di Azio stava entrando in Alessandria. Aveva fatto annunciare ad Antonio di essersi uccisa. Non era un inganno, era un'anticipazione: Cleopatra voleva essere lasciata sola, libera di scegliere quando e come morire. Un autentico pensiero da regina.

Antonio decide così che anche per lui era venuto il momento di porre fine ai suoi giorni: «E tu cosa aspetti, Antonio» si sarebbe detto, come leggiamo nella drammatizzazione di Plutarco: «La Fortuna ti ha tolto l'unico motivo che ti rimaneva per amare la vita». E poi: «Cleopatra, non mi addolora di essere separato da te, poiché presto arriverò dove tu sei; mi addolora che un condottiero vittorioso come io sono, si sia rivelato meno coraggioso di una donna». Antonio ordina quindi a un suo schiavo di



ucciderlo con un colpo di spada. Il servo invece rivolge l'arma contro sé stesso, e muore. Antonio allora si colpisce da solo: ma la mano non è ferma, e si ferisce solamente all'addome, sebbene in modo mortale. E mentre cerca di finirsi, arriva il segretario di Cleopatra incaricato di condurlo da lei: evidentemente la regina aveva cambiato idea sul proposito di rimanere sola. Antonio apprende che la sua compagna è viva. Agonizzante per il colpo che si è inferto, cerca comunque di raggiungerla. Ma è complicato: Cleopatra è barricata nel mausoleo, e non c'è tempo. Si cala una corda da una finestra, e con estrema fatica la regina, con l'aiuto delle ancelle, tira su il corpo dell'amante coperto di sangue, che fa appena in tempo a morire tra le sue braccia, non senza aver bevuto una coppa di vino e averle raccomandato d'aver cura di sé. La regina si dispera e si strappa le vesti, «insanguinandosi il viso con il sangue di lui». Da quel momento, anche Cleopatra è morta. Il suo suicidio è solo questione di giorni.

Andò veramente come racconta Plutarco? Non lo sapremo mai: è informazione perduta, come molto altro, nella storia. Ma di un fatto possiamo essere sicuri: che se ogni cosa si fosse davvero svolta in questo modo, Cleopatra e Antonio ne sarebbero stati fieri: perché tutto era stato sino in fondo spettacolo e teatro, come loro amavano: e altissimo teatro. Shakespeare lo aveva capito benissimo.

Tratto da:  
**Aldo Schiavone, Cleopatra. Una donna,**  
Torino, Einaudi, 2023



Foto di scena Tommaso Le Pera  
pag. 13: foto Daniela Neri

Immagine di copertina  
Laila Pozzo / editing Marco Smacchia



