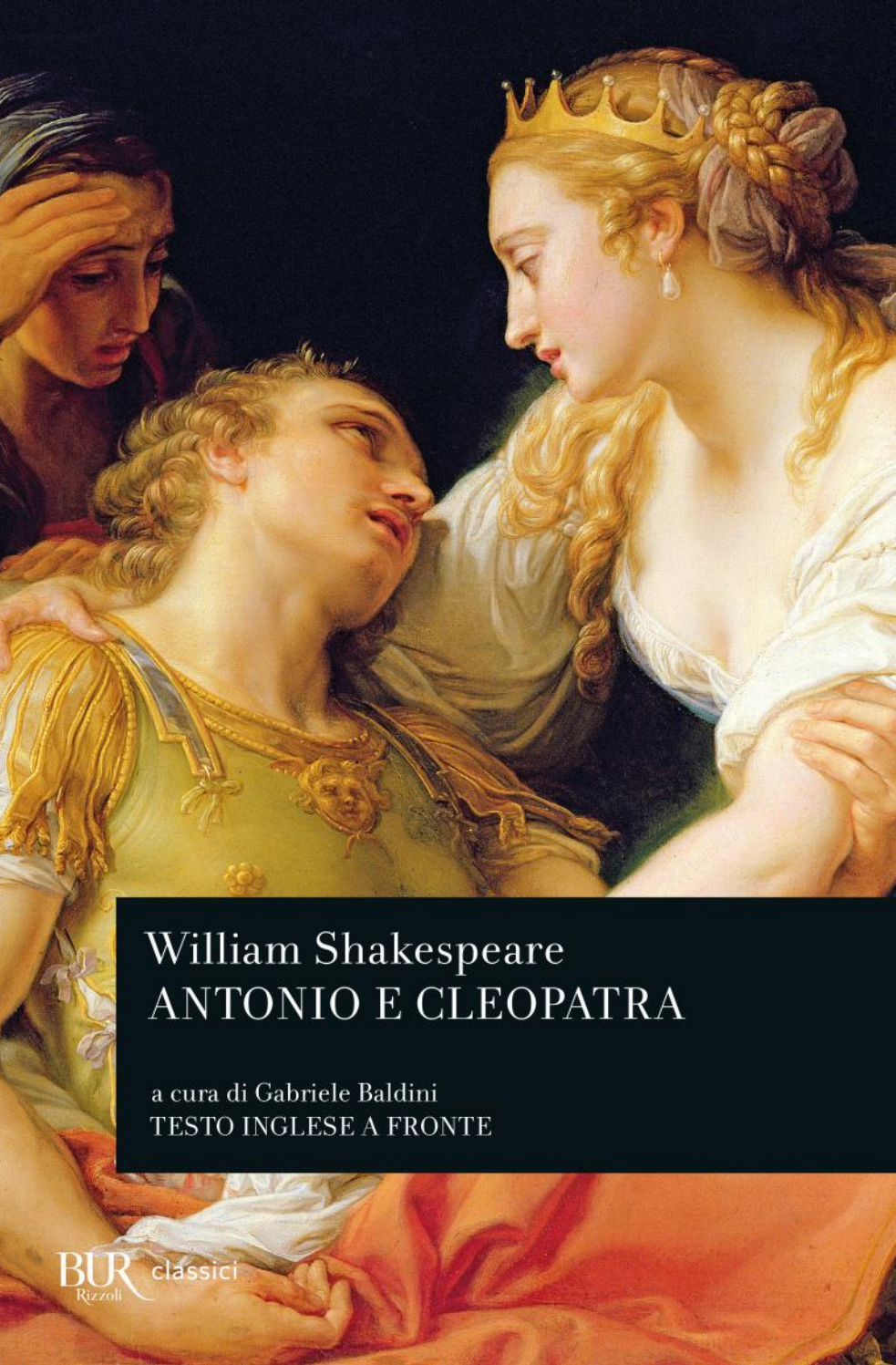




William Shakespeare
ANTONIO E CLEOPATRA

a cura di Gabriele Baldini
TESTO INGLESE A FRONTE

William Shakespeare

ANTONIO E CLEOPATRA

Introduzione, traduzione e note di Gabriele Baldini

Testo inglese a fronte

BUR
rizzoli

TEATRO

Proprietà letteraria riservata

© 1962, 1982 RCS Rizzoli Libri S.p.A., Milano

© 1996 R.C.S. Libri & Grandi Opere S.p.A., Milano

© 1999 RCS Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-12378-5

Prima edizione BUR aprile 1982

Ottava edizione BUR Teatro giugno 2009

Per conoscere il mondo BUR visita il sito **www.bur.eu**

NOTA INTRODUTTIVA

Il testo di *Antony and Cleopatra* è tra i migliori di tutto il canone shakespeariano. L'editore Edward Blunt lo fece segnare allo Stationers' Register addì 20 maggio 1608, insieme al testo del *Pericles*, probabilmente per impedire che se ne pubblicassero delle edizioni di frodo. Se ne pubblicò, infatti, una, ma solo del *Pericles*, in uno dei consueti «cattivi» in-quarto. *Antony and Cleopatra*, invece, dovette attendere d'esser pubblicata nell'in-folio del 1623, che resta la sola fonte del testo e, come si è detto, una delle meno torbide. Sia il Greg, infatti, che il Dover Wilson — seppure in disaccordo su alcuni punti minori — riconoscono entrambi come il manoscritto sul quale avvenne la composizione tipografica non fosse nulla da meno che l'autografo di Shakespeare, come si può facilmente dimostrare per la ricorrenza di alcune tipiche eccentricità ortografiche delle quali il Dover Wilson (*New Shakespeare* di Cambridge 1950, pp. 124 sgg.) fornisce ampia documentazione. Gli editori moderni debbono, tuttavia, restaurare alcuni luoghi stampati come prosa — probabilmente per sfruttare al massimo lo spazio — e che scandiscono, invece, palesemente, dei versi e regolarizzare la punteggiatura, manifestamente difettosa. Tuttavia taluno, come R.M. Ridley (*New Arden* 1954), ritiene che gli editori, e tra questi lo stesso Dover Wilson, siano intervenuti con eccessiva assenza di scrupolo, e pertanto restituisce non pochi luoghi alla punteggiatura originale.

Come il testo, anche la data del dramma non offre appigli

per ragionevoli perplessità. Il maggio 1608 è un termine oltre il quale il dramma non poté essere composto, e si poté aver buon gioco a spostarne la data al 1607 — ma certo non oltre, come pure fanno taluni, perché in tal caso la composizione s'impiglierebbe con quella di opere che dovettero esigere molto tempo e traffici elaborati, come *Othello*, *Lear* e *Macbeth* — all'anno, cioè, in cui comparve una ristampa «newly altered», e cioè nuovamente corretta, della *Cleopatra* di Samuel Daniel, nella quale il materiale nuovo sembra arieggiare motivi del dramma shakespeariano. È un fatto che questi motivi, seppure il Daniel, onde abbellirne il suo dramma, attese di assistere a una rappresentazione di *Antony and Cleopatra*, non sono trascelti (contrariamente a quanto ci si sarebbe aspettato dal gusto sagace del Daniel) altro che in particolari affatto banali. La data 1607-1608 vien confermata, comunque, anche dai *tests* metrici e stilistici.

Poco c'è da dire anche della fonte, ch'è nel Plutarco del North. Il metodo non è mutato da quello del *Julius Caesar*, e continuerà a essere adottato, con prestigiosi risultati, anche nella successiva tragedia *Coriolanus*. (Cfr. la nota a quest'ultimo dramma). Si potrà dire, tuttavia, che la Cleopatra del Plutarco, se confrontata con quella di Shakespeare, è solo una donna dissoluta. Il ritratto magistralmente scorciato in II, v e III, iii — due scene separate da un lunghissimo intervallo, occupato dall'elaborato intrigo sulla nave di Sesto Pompeo, eppure contemporanee nell'impazienza della regina che vuol sapere delle fattezze e del carattere di Ottavia — non debbono nulla di nulla a Plutarco, così come non gli deve nulla il personaggio di Enobarbo. Trascrizioni fedeli dal North sono invece, ad esempio, l'apparizione di Cleopatra ad Antonio sul fiume Cidno (II, ii) o la descrizione del comportamento di Antonio durante la campagna transalpina (I, iv) o il racconto dell'alleanza stipulata tra Antonio e i re orientali per stabilire ad Alessandria un impero romano-egiziano (III, vi). Confrontare il Plutarco del North con il testo dell'in-folio per questi passi, e in specie per il primo,

potrebbe costituire uno squisito esercizio di critica stilistica: ma non è cosa che, a causa delle straordinarie preziosità di cui la materia è incrostata, si possa fare, senza smussarne il gusto, sulla scorta di traduzioni.¹ Taluno ha pensato che, oltre a Plutarco, Shakespeare guardasse anche ad Appiano (cfr. E. Schauzer, *Shakespeare's Appian*, Londra 1956, pp. 72 sgg.), ma si tratta invero di minuzie insignificanti. L'edizione 1603 del North recava in appendice un *Octavius Caesar Augustus* di Simon Goulard, ma sembra che il poeta non lo degnasse nemmeno d'una occhiata.

Sulla scena, il dramma non ha goduto la fortuna che pure ci s'aspetterebbe e per il suo valore d'arte, e per i pretesti che offre al grande spettacolo, e da ultimo anche per essere un potenziale prestigiosissimo cavallo di battaglia per attrici anche mature o addirittura sfiorite. Scarse le tracce, per esempio, di rappresentazioni contemporanee, che si potrebbero congetturare da certi versi della *Cleopatra* del Daniel, già ricordata, in cui il personaggio di Dircetus descrive la faticosa ascesa di Antonio al sepolcreto di Cleopatra mediante «bande di taffetà», testimonianza, forse, d'una scena vista in teatro. (Cfr. Joan Rees, *An Elizabethan Witness*, ecc. in «Shakespeare Survey», VI, 1953, 91-93.) Dopo la Restaurazione, il dramma fu concesso al repertorio della King's Company nel Royal Theatre di Bridges Street: il documento della Concessione parla genericamente di recite avvenute al teatro di Blackfriars che poterono aver luogo

¹ La portata dell'utilizzazione dei materiali offerti dal North, tuttavia, anche una traduzione può indicarla. Si mettano a confronto le due battute di Enobarbo in II, II, 190 sgg. (vedi, qui, p. 81) con questa traduzione letterale d'un passo del North: «... la barca di lei, sul fiume Cidno, la cui poppa era d'oro, le vele di porpora e i remi d'argento, che battevano il tempo al suono della musica di flauti, oboe, cetera, viole ed altri strumenti che si trovavano nella barca. E quanto alla persona di lei, ella giaceva sotto un padiglione d'un tessuto di fili d'oro, vestita come la dea Venere, al modo che costei vien ritratta per solito dai pittori. E presso di lei, da un lato e dall'altro, dei bimbi vestiti al modo che ne' dipinti si raffigura Cupido, con dei ventaglietti nelle manine, le facevan vento. E le più belle fra le dame e le gentildonne del suo seguito eran

solo prima del 1642, data della chiusura dei teatri con atto del Parlamento. Non siamo informati, comunque, se il Royal Theatre provvide o meno a una ripresa del dramma. Le prime notizie di recite regolari di *Antony and Cleopatra* — con una sola eccezione — risalgono addirittura alla metà dell'Ottocento. La ragione di questo va ricercata nel fatto che la Restaurazione fu testimone dell'unico rifacimento d'un dramma shakespeariano che potesse vantare un indipendente valore d'arte: e questo era, per l'appunto, *All for Love* (Tutto per amore, 1677) di John Dryden, «tragedia scritta a imitazione dello stile di Shakespeare», come riconobbe lo stesso Dryden sul frontespizio della prima stampa. Sebbene il Dryden ricreasse completamente la materia, gli ultimi due atti dell'*Antony and Cleopatra* erano utilizzati al massimo, e costretti impeccabilmente nelle tre unità di tempo, di luogo e di azione. La parte di Ottavia era molto ampliata — si mostravano in scena persino i figliuoletti di lei e Antonio —, quelle di Cesare, Enobarbo, Pompeo, Eros, ecc. affatto soppresse. Era, in sostanza, uno Shakespeare squisitamente travestito da Racine, ma comunque una delle grandi opere della poesia drammatica inglese. (Se ne veda una traduzione italiana, di chi scrive, in G. Baldini, *Teatro Inglese della Restaurazione e del '700*, Firenze 1955, pp. 9-94). Oltre quello del Dryden, vi fu, nello stesso periodo, un altro dramma sullo stesso soggetto, ma di gran lunga inferior-

vestite al modo di nereidi — che son le sirene delle acque — e, simili alle Grazie, la servivano manovrando talune il timone, tendendo talaltre il sartame e l'altre funi della barca, donde si sprigionava un molle alito di profumo che andava ad incantar soavemente di sé le rive del canale, ingombre d'una folla d'innumerevoli genti...» Altrettanto prestigiose variazioni su questo stesso tema — riverberate, tuttavia, da Shakespeare — si colgono nel rifacimento — di cui più sotto — della tragedia operata, con mani delicatissime, dal Dryden in *All for Love*. Ivi è lo stesso Antonio ad evocare il ricordo dell'apparizione di Cleopatra: «...la galèa se ne venne veleggiando lungo l'argenteo Cidno. Il serico sartame ed i pennoni mandavano, ondeggiando, bagliori d'oro; le brezze cortesi s'allogavano in vele purpuree. Le sue ninfe, come nereidi, eran disposte tutte attorno al suo giaciglio, ov'essa posava come una

re, di Sir Charles Sedley, nel quale, tuttavia, il più grande attore dell'epoca, Thomas Betterton, recitò nella parte di Antonio. Anche il Sedley, che per essere anche più vicino a Racine dettò il dramma in distici, utilizzò soprattutto gli ultimi atti di Shakespeare, cominciando dopo la sconfitta di Azio, e complicando l'azione con i maneggi dell'intrigante Fotino che vorrebbe ereditare il trono d'Egitto per sé e per incoronarvi regina l'ancella Iras. Un terzo rifacimento, anche più modesto, di Henry Brooke, pubblicato nel 1778, non si sa se fu mai recitato. È un fatto che, pur nel loro vario valore, i rifacimenti, interpretando i gusti del secolo, che si sentivano respinti dalla struttura esageratamente articolata del dramma shakespeariano, tennero comunque lontano dalle scene il testo originale. Il maggior successo, com'era giusto, toccò al Dryden: durante il '700, *All for Love* fu ripreso ben sette volte a Drury Lane e tre volte a Covent Garden. Alla fine del secolo, Mrs Siddons e suo fratello John Philip Kemble lo ripresero, nelle parti dei protagonisti, a Drury Lane. David Garrick si fece promotore dell'unico tentativo, in tutto il secolo, di tornare al dramma di Shakespeare, chiedendo al filologo Edward Capell di preparargli il copione. Questi non alterò la sostanza del testo, ma operò molti tagli e trasposizioni di scene: dalle didascalie dell'edizione a stampa si ricava l'impressione che la messinscena fosse particolarmente elaborata e sfarzosa: questo non bastò

novella Venere nata dall'onda ... e, inclinando la gota sulla palma della mano, ella gettava uno sguardo così dolcemente languido, quasi che, sicura del favore dei cuori di tutti coloro che la contemplavano, potesse impadronirsene poi senza sforzo. Dei bimbi, altrettanti Cupidi, ventagliavano con le loro ali dipinte le aure che giuocavano attorno al viso di lei; ma se ella sorrideva, dardi di luce sembravano splendere tutt'attorno, così che gli sguardi desiosi degli uomini non si stancavano, ma pendevano tuttavia dall'oggetto. I remi argentei battevano l'onda al tempo segnato da soavi flauti, ed a quel suono l'udito aggiungeva nuovo piacere alla vista, ed entrambi all'intelletto. Era il cielo, o qualcosa d'anche più grande. Dacché essa così aveva incantato i cuori di tutti, che folle stupefatte ristavano anelando sulla riva, senza più fiato che prestasse voce alla loro accoglienza». (III, 181-202).

ad assicurare il successo all'impresa, che registrò uno dei pochi seri fiaschi teatrali del Garrick. Oltre al Garrick (Antonio), vi recitarono la Yates (Cleopatra) e il Mossop (Enobarbo).

Al principio del secolo seguente, nel 1813, il Kemble mise in scena a Covent Garden una contaminazione tra Shakespeare e Dryden, in cui la battaglia di Azio veniva addirittura combattuta sulla scena, bene in vista degli spettatori. Il Kemble preparò anche un copione, fondato essenzialmente su Shakespeare, in cui gli adattamenti consistevano precipuamente in tagli. Di tale edizione, che si conserva tuttora manoscritta, non si sa, tuttavia, se sia mai stata recitata, dal Kemble o da altri. Nell'inverno del 1833, il dramma fu recitato dal Macready a Drury Lane, ma vi si trovavano rimasugli di molti luoghi del Dryden. Il Macready era Antonio, il Cooper Enobarbo e Miss Phillips Cleopatra. Per una serie di circostanze — fretta nella preparazione, inadeguatezza delle scene, di Clarkson Stanfield, una fiacca prim'attrice, e, oltre tutto, anche un'indisposizione del Macready — questa *production* fu un grande fallimento e non resistette oltre la terza sera.

Nel 1849, si ebbe al Sadler's Wells la prima rappresentazione del dramma secondo il testo originale di Shakespeare dopo l'età elisabettiana. E fu, anzi, uno dei maggiori successi del suo promotore, Samuel Phelps, che vi recitò Antonio, insieme a Miss Glyn (Cleopatra), G.K. Dickinson (Cesare), G. Bennett (Enobarbo). Soprattutto eccellente fu giudicata la Glyn, che rinnovò poi il successo in altre messinscene, nel '55 e nel '67. In quest'ultima occasione, tuttavia, la Glyn recitò un testo eccessivamente amputato — da Charles Calvert —, che soltanto sacrificando anche parti essenziali del dramma era riuscito a farsi accettare a Manchester poco prima. Un'altra versione, anche peggio scorciata, e ridotta — da Andrew Halliday — addirittura a una metà del testo originale, fu presentata a Drury Lane nel 1873; in questa, l'intera parte di Pompeo e persino il suicidio di Enobarbo

furono completamente soppressi. La splendida messinscena, tuttavia, con musiche e danze, e la vigorosa recitazione di J. R. Anderson (Antonio) valsero a conquistare il pubblico. Su questa fu modellata una nuova sontuosa *production* al Princess' Theatre nel 1890, con Charles Coghlan (Antonio) e Mrs Langtry (Cleopatra). Celebrata coppia fu quella di Louis Calvert e Janet Achurch, che presentarono il dramma nel '97 all'Olympic Theatre. Il Benson recitò il dramma a Stratford prima nel 1898, e poi, nel 1900, a Londra e non più a Stratford, dove un incendio gli aveva distrutto i costumi e gli scenari: in quell'occasione Sir Henry Irving gli prestò il suo teatro, il Lyceum, e i suoi materiali scenici. Sebbene il Benson fosse giudicato da tutti un eccellente Antonio, sembrò che alcuni membri della compagnia come Oscar Asche (Pompeo) e soprattutto il grande attore comico G. R. Weir (Clown) fossero più degli altri memorabili, a giudicare, almeno, dalle reazioni del pubblico e della critica. Il Benson mise in scena il dramma a Stratford, anche in seguito, com'è naturale, più volte: una delle ultime vide una delle più celebri Cleopatre moderne, Dorothy Green, insieme a Randle Ayrton (Enobarbo). La più spettacolosa, fra le edizioni sceniche del periodo, fu quella di Beerbohm Tree al His Majesty's Theatre nell'inverno del 1906. Vi recitarono il Tree (Antonio), Lyn Harding (Enobarbo), Constance Collier (Cleopatra) e Basil Gill (Cesare). Il Tree e la Collier recitarono il dramma anche a Berlino, nel successivo aprile, davanti al Kaiser, che tornò a vederlo due volte. Con la messinscena elaborata del Tree, tuttavia, la storia delle interpretazioni sceniche di *Antony and Cleopatra* arrivò a un punto morto. Per poter operare tutti i cambiamenti di scena necessari al dispiegamento di favolosi guardaroba e fondali, ci si era ridotti sempre più, come nel '700, a tagliare il testo, ch'era più soltanto un campionario di versi memorabili, un'antologia essenziale. Con la prima messinscena all'Old Vic, nell'inverno del 1922, comincia una nuova era per la fortuna di questo dramma inusitato: responsabile della mes-