

Shakespeare e l'Antico tra A Midsummer Night's Dream e Antony and Cleopatra

Massimo Stella

My welbeloued is like a roe, or a yong hart:
loe, he standeth behinde our wall, looking
forth of the windowes, shewing him selfe
through the grates
Song of Solomon (Geneva Bible, 1560)

Quando mi vide star pur fermo e duro,
turbato un poco disse: «Or vedi, figlio:
tra Beatrice e te è questo muro».

Come al nome di Tisbe aperse il ciglio
Piramo in su la morte, e riguardolla,
allor che 'l gelso diventò vermiglio...
Dante, *Purgatorio* XXVII, 34-39

Tout ce qui s'écrit renforce le mur
Jacques Lacan, *...ou pire*

Questo saggio riflette intorno ad alcune parole, o meglio intorno ad alcuni elementi di linguaggio agenti in due tra le più conosciute drammaturgie shakespeariane, *A Midsummer Night's Dream* e *Antony and Cleopatra*: la parola *wall* con il suo fantasma sinonimico *mural* (*A Midsummer Night's Dream*); e le parole *immortal* e *fallible* con i loro rispettivi fantasmi antonimici: *mortal* e *unfallible* (*Antony and Cleopatra*). Queste due drammaturgie vengono scelte in quanto l'una, il *Dream*, si attesta all'inizio, e l'altra, *Antony and Cleopatra*, alla fine di una lunga esplorazione intorno a quell'enigmatica esperienza cui si dà il nome di 'amore'. È in questo quadro che si intende qui riprendere l'idea di 'antico' non tanto e non solo come memoria testuale della tradizione classica, ma come una presenza che si coglie dentro e attraverso alcuni elementi di linguaggio, nella spirale del *word-play*, del *pun* e del *lapsus*, dell'errore linguistico e quindi del comico.

Keywords: *A Midsummer Night's Dream*, *Antony and Cleopatra*, wordplay, errore linguistico, comico, antico

Quale memoria? Quale Antico?

Shakespeare e la memoria dell'Antico: come intendere questa 'memoria'? E come intendere questo 'Antico'?

Nel meditare sul problema, una *mia* memoria, del tutto involontaria, si è riaccesa, ripresentandomisi d'improvviso alla mente. Chi diceva: il "palinsesto del cervello"?

What else than a natural and mighty palimpsest is the human brain? Such a palimpsest is my brain; such a palimpsest, oh reader! is yours. Everlasting layers of ideas, images, feelings, have fallen upon your brain softly as light. Each succession has seemed to bury all that went before. And yet, in reality, not one has been extinguished. And if, in the vellum palimpsest, lying amongst the other *diplomata* of human archives or libraries, there is anything fantastic or which moves to laughter, as oftentimes there is in the grotesque collisions of those successive themes, having no natural connection, which by pure accident have consecutively occupied the roll, yet, in our own heaven-created palimpsest, the deep memorial palimpsest of the brain, there are not and cannot be such incoherencies. The fleeting accidents of a man's life, and its external shows, may indeed be irrelate and incongruous but the organising principles which fuse into harmony, and gather about fixed predetermined centres, whatever heterogeneous elements life may have accumulated from without, will not permit the grandeur of human unity greatly to be violated. (De Quincey 2013, 135-36)

Quello straordinario libro di Thomas de Quincey che è *Suspiria de profundis*, quasi un'appendice alle *Confessions of an English Opium-Eater*, contiene il breve saggio intitolato *The Palimpsest of the Human Brain*. Una magnifica scrittura, ironica, inquieta e, a tratti, balenante di delirio laddove il raffinato capriccio metafisico-barocco dello stile si fa ansimante, quando non angosciante: ciò che vieppiù stupisce è che le poche pagine del *Palimpsest* anticipano il *Notes magico* di Freud (1925) al punto di farne davvero sbiadire la novità – il poeta è sempre in anticipo sul teorico. È un palinsesto la mente umana, una pergamena o un papiro su cui giacciono sovrapposti numerosi strati di scrittura vergati e quindi abrasi o dilavati, per lasciar posto, di volta in volta, agli strati seguenti, senza tuttavia che quelli precedenti vengano distrutti: ché, anzi, essi restano presenti nel sostrato scrittorio come engrammi latenti, come impronte o negativo sottotraccia, se preferiamo. Ma là dove de Quincey si fa davvero veggente è nel chiamare

la nostra attenzione sull'elemento comico, ancora una volta anticipando Freud, il Freud del *Motto di spirito* (1905). Non creda il lettore – afferma de Quincey – che questa analogia tra lo psichico umano e il palinsesto tenda al diporto retorico, al divertimento (*mirth*), no: piuttosto, se mai in essa c'è qualcosa di “fantastic” ovvero qualcosa che muove al riso (“anything... which moves to laughter”), ebbene ciò è dovuto alle incongruenze, agli scarti, alle collisioni, alle sconessioni, alle incoerenze prodottesi tra le diverse tracce sovrapposte, un disordine, insomma, un caos che, tuttavia, ha il suo principio di unità e il suo ordine, nonostante la più variegata eterogeneità. È però nel finale del saggio che de Quincey stocca il suo colpo più potente. Supponiamo – così ci invita a immaginare de Quincey nelle battute iniziali del *Palimpsest* – che sulla pergamena si siano succeduti una tragedia greca, per esempio l'*Agamennone* di Eschilo o le *Fenicie* di Euripide; quindi il testo di un'agiografia ovvero di una leggenda eroica cristiana laddove il santo prende il posto di un Eracle o di un Teseo, sovrascritto alla tragedia in epoca alto-medievale; e infine il testo di un *romance* cavalleresco, sovrascritto all'agiografia in epoca basso-medievale. Nelle ultime righe del *Palimpsest*, de Quincey riprende il motivo delle ‘tre scritture’, facendo di ciascuna di esse la metafora di un diverso stadio dello sviluppo psichico umano: la tragedia greca corrisponde all'infanzia, la leggenda agiografica alla fanciullezza, il *romance* cavalleresco alla prima giovinezza. Quale sarà la traccia più indelebile tra queste?

The bewildering romance, light tarnished with darkness, the semi-fabulous legend, truth celestial mixed with human falsehoods, these fade even of themselves, as life advances. The romance has perished that the young man adored; the legend has gone that deluded the boy; but the deep, deep tragedies of infancy, as when the child's hands were unlinked for ever from his mother's neck, or his lips for ever from his sister's kisses, these remain lurking below all, and these lurk to the last. Alchemy there is none of passion or disease that can scorch away these immortal impresses. (De Quincey 2013, 137)

Quella tragica: le profonde tragedie dell'infanzia (“the deep tragedies of infancy”), quando le braccia del bambino furono per sempre strappate dal collo della madre, o le sue labbra per sempre separate da quelle della sorella... queste tragedie restano in agguato sotto le altre per sempre. Non c'è alchimia che possa dilavare tali impronte

immortali. Che è come a dire che la natura dello psichico umano, del palinsesto umano è intrinsecamente, strutturalmente traumatica e quindi inconscia. Che è, infine, l'assioma fondamentale da cui prende le mosse l'ermeneutica psicoanalitica.

È dunque di *questa* memoria che io vorrei scrivere nelle pagine che seguono: 'memoria', *mnemosyne*, che, per sineddoche, *pars pro toto*, designa lo psichico e i suoi movimenti. Ma lo psichico, oltre che esperienzialmente traumatico, è anche strutturalmente e intrinsecamente linguistico: nell'analogia giocata da Thomas de Quincey la scrittura è *avatar* del linguaggio. Prima che Lacan enunciassero la celebre formula secondo cui *l'inconscient est structuré comme un langage*, Freud ci ha mostrato, con la sua *Traumdeutung*, che il più tipico prodotto dell'inconscio, il sogno, è un dispositivo linguistico, un oggetto verbo-visivo, come lo è il rebus, in cui i pensieri onirici latenti, "die unbewussten Traumgedanken" (Freud [1900] 1961, 234) sono presi dentro il linguaggio. Il che rivela come il linguaggio non sia un'attività volontaria, almeno per la sua maggior parte. Lacan andrà oltre, affermando che il Soggetto si fa strada nel Linguaggio sostenendosi sul Desiderio.

Ebbene, è proprio intorno ad alcune parole, o meglio intorno ad alcuni elementi di linguaggio agenti in due tra le più conosciute drammaturgie shakespeariane, *A Midsummer Night's Dream* e *Antony and Cleopatra*, che io vorrei riflettere qui insieme ai lettori: la parola *wall* con il suo fantasma sinonimico *mural* (*A Midsummer Night's Dream*); e le parole *immortal* e *fallible* con i loro rispettivi fantasmi antonimici: *mortal* e *unfallible* (*Antony and Cleopatra*). E se poi scelgo queste due drammaturgie è perché, come credo di mostrare, l'una, il *Dream*, si attesta all'inizio, e l'altra, *Antony and Cleopatra*, alla fine di una lunga esplorazione intorno a quell'enigmatica esperienza cui si dà il nome di 'amore'.

E l'Antico? Come intendere l'Antico' in questo quadro? Non certo come memoria testuale della tradizione classica. Beninteso, non che questo tipo di 'memoria' non vi sia o che l'Antico non possa essere designato e compreso anche così. È notissimo, d'altra parte, come *A Midsummer Night's Dream* sia un *patchwork* di numerose tessere estrapolate dalle *belles lettres* greche e romane; così come sappiamo, quanto a *Antony and Cleopatra*, che, nel delineare il suo ritratto della coppia impareggiabile, Shakespeare segue molto da vicino, spesso alla lettera, il testo della *Vita Antonii* di Plutarco secondo la traduzio-

ne di Thomas North, per non parlare delle molte altre incastonature che rimandano ad un amplissimo arco di scritture, dalle *Metamorfosi* di Ovidio, al *Corpus Hermeticum* al *De rerum natura*. E, forse, a questo proposito, non c'è più nulla da aggiungere: voglio dire che se l'Antico è inteso nella prospettiva della ricezione, della riscrittura, della citazione, della risemantizzazione, credo che il lavoro filologico abbia ormai esaurito tutte – o quasi – le questioni. L'Antico di cui intendo parlare è tutt'altro: è preso dentro e attraverso alcuni elementi di linguaggio, nella spirale del *word-play*, del *pun* e del *lapsus*, dell'errore linguistico e quindi del comico, che più sopra evocavamo: le parole intorno a cui rifletteremo vengono infatti dalla bocca d'una combriccola di artigiani ignoranti e pasticcioni e di un altrettanto ignorante contadino egiziano, un *rural fellow*, veri e propri *intrusi* nel mondo del linguaggio inteso come Legge e codice letterario. Per dirla con un'espressione molto efficace del Roland Barthes di *S/Z* (1970), l'Antico che mi interessa osservare è dunque catturato in quel gioco di 'circolazione di linguaggio', *circulation de langage*, in cui consiste ciò che chiamiamo testo: non il testo come 'forma' e 'ordine' e codificazione retorica, bensì e tutt'affatto diversamente come materia-in-movimento, come potenziale: come luogo non dello 'scritto' e della 'lettura', ma – direbbe ancora il Barthes di *S/Z* – dello scrivibile (*scriptible*) e del leggibile (*lisible*).

Wall/Mural

Vorrei indurre il lettore ad un esercizio di immaginazione, e non per una mia trovata peregrina: *imagination* è parola-chiave nel mondo di *A Midsummer Night's Dream*. "And as imagination bodies forth / The forms of things unknown, the poet's pen / Turns them to shapes and gives to airy nothing / A local habitation and a name" (V.i.14-17)¹: ricordiamo tutti questi versi di Teseo in cui troviamo già formulata l'analogia freudiana tra linguaggio poetico e lavoro onirico.

Immaginiamo, dunque: in che modo la storia di Piramo e Tisbe è mai potuta entrare e rimanere impigliata nelle reti di quella straordinaria creazione cui diamo il nome di *A Midsummer Night's Dream*? Immaginiamo... L'amore è un gioco a mancarsi: non è forse questo che ci

1 Si cita secondo l'edizione Arden (Shakespeare 1979).

suggeriscono le avventure notturne e boscherecce delle due coppie di amanti, presi a loro volta nelle baruffe tra il re e la regina delle fate? E tutto ciò nella più completa incoscienza, della quale il *pharmakon* ottenuto dalla spremitura del fiore incantato è figura. Il discorso amoroso, *le discours amoureux*, dice Roland Barthes, è un *dis-currere*, un correre di qua e di là, etimologicamente, senza meta – come gli amanti del *Dream* fanno nel bosco di Atene, ma potrebbe anche trattarsi della foresta di Arden o di quella del *Furioso* – all’inseguimento di un oggetto che ci si nega perché è la proiezione della nostra mancanza ovvero un *fantasma immaginario*. Il soggetto della recita che gli artieri mettono in scena per omaggiare le nozze di Teseo e Ippolita è una duplicazione ecoica di questa situazione. I due amanti dell’antica storia babilonese sono infatti separati dal divieto delle rispettive famiglie; e quando poi, ribellandosi – proprio come Ermia e Lisandro – cercano quindi di ricongiungersi, non riescono né a godere, né a morire insieme. Semmai, possiamo dire che la *mise en abîme* della recita inscenata dagli artigiani volge in tragedia – con la morte degli amanti – *l’happy end* – ovvero le triplici nozze – del *plot* principale: questa torsione al tragico ha un senso preciso di cui parleremo tra poco. Gli amanti infelici del mito potrebbero essere chiunque; potrebbero essere, per esempio, due ragazzi tra i quattordici e i sedici anni del tempo d’oggi – dico “oggi” intendendo *l’hic et nunc* acronico e strutturalmente contemporaneo della rappresentazione. Potrebbero essere dunque Giulietta e Romeo, *quella* Giulietta e *quel* Romeo che vediamo parlare e agire sulla scena di *Romeo and Juliet*, non gli archetipi novellistici della tradizione italiana e francese (da Bandello a Pierre Boaistuau). E, sì, potrebbero essere anche Piramo e Tisbe, la coppia d’invenzione ovidiana, che conobbe un vastissimo successo nelle letterature medievali e primo-moderne. Sta di fatto, tuttavia, che il Piramo e la Tisbe di Shakespeare sono due attori maschi: l’uno recita la parte di un tessitore che, dato il suo nome, Bottom, saremmo indotti a immaginare come un ragazzone di campagna bello robusto e magari anche un po’ tozzo, cervello un po’ corto e tutto vanagloria viriloide, anche se il suo nome, Bottom, rimanda più al deretano che al fallo – *bottom of thread*, come chiosa il dotto Samuel Johnson nelle sue note di commento al *Dream* per la celebre edizione settecentesca dell’opera completa di Shakespeare da lui co-diretta, significa “rochetto di filo”, cioè qualcosa di compatto, tendenzialmente cilindrico e duro, consistente: ambiguità voluta tra il

fallico e l'anale? –; l'altro attore, che impersona Tisbe, si chiama Flute, e, *nomen-omen*, fa il mestiere del *bellows-mender*, l'aggiusta-mantici. Il mantice è, di fatto, un budello attraverso cui passa dell'aria, un budello che si gonfia e si sgonfia d'un *flatus*: siamo qui completamente immersi nell'universo del ventre, nell'universo del gastroenterico che, mi sembra, esclude l'insorgenza di qualsivoglia fantasma fallico: è tutto mollezza, Flute, a cominciare dall'esilissima voce simil-femminile. A dire il vero, mentre sto scrivendo queste righe, mi viene alla mente il celeberrimo duo Laurel & Hardy, ovvero Stanlio e Ollio: non sarebbero perfetti Ollio nella parte di Bottom e Stanlio in quella di Tisbe? Soprattutto se ce li immaginiamo nel doppiaggio italiano (uno dei rarissimi casi di doppiaggio arricchente): "Ooooo Tisbe, bociami attraverso il buco del muro" – (*frignando*) "Ollio, bocio solo il buco!". Sicché, che mai avrà a che fare la memoria dell'Antico con quest'uso shakespeariano del racconto di Ovidio ed eventualmente di tutte le numerose altre riscritture che, da Ovidio, giungono fino alla modernità matura del drammaturgo? È in qualche modo significativo che Shakespeare rispolveri quei due nomi, Piramo e Tisbe, e la vicenda che è loro legata? Oppure no? E, se sì, in che senso? Oppure ancora, che si tratti di una tradizione antica è del tutto indifferente ai fini del dramma shakespeariano?

Io penso che la memoria dell'antico scatti, nella mente del drammaturgo al lavoro, in ragione d'un 'clac' linguistico, una mera scintilla in sé, quel tipico insidiarsi nell'orecchio d'una parola ronzante come un assillo, una parola-tormento, eppure portatrice non solo del gioco ilaro-tragico, ma anche di molteplici, imprevedibili effetti immaginari, quasi si trattasse del meraviglioso teatro d'ombre proiettato da una lanterna magica. Al centro una sola parola: *muro*. *Muro*: è per quella parola, per quell'immagine dei due amanti sussurranti nella fessura nel muro, che Shakespeare ripescava l'antica storia. Per averla letta nella magnifica traduzione di Arthur Golding, certamente, ma altrettanto nella lingua originale, anche a spizzichi. E chissà... che l'abbia pure vista riproporre in qualche spettacolo popolare più o meno improvvisato e abborracciato da un'improbabile compagnia di artigiani, in qualche villaggio della campagna o piuttosto a Londra stessa, un po' come avviene in *A Midsummer Night's Dream*? O forse si trattava di un teatro di marionette per i miserabili ignoranti della piazza?

Dicevamo: ciò che cattura l'orecchio di Shakespeare è la parola *muro*. Babilonia è la città dalle alte mura di mattoni, *coctilibus muris*:

Pyramus et Thisbe, iuvenum pulcherrimus alter,
altera, quas Oriens habuit, praelata puellis,
contiguas tenere domos, *ubi dicitur altam*
coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem
(IV, 55-58)

che così suona nella lingua di Golding (2000):

Within the towne (*of whose huge walles so monstrous high and thicke*
The fame is given Semyramis for making them of bricke)
Dwelt hard together two yong folke in houses joynde so nere
That under all one roofe well nie both twaine conveyed were
(IV, 67-70)

e si sarà notato quanto l'inglese enfatizzi: *huge walles so monstrous high and thicke*, gigantesche e spesse mura... Il termine cui Ovidio ricorre per indicare il muro al quale Piramo e Tisbe si "incollano" per sussurrarvi attraverso la sottile fessura (*tenui rima*), è *paries*:

Fissus erat *tenui rima*, quam duxerat olim,
cum fieret, *paries* domui communis utrique;
id vitium nulli per saecula longa notatum
(quid non sentit amor?) primi vidistis amantes
et vocis fecistis iter
(65-69)

reso da Golding:

The wall that parted house from house had riven therein a *crauy*
Which shronke at making of the wall. This fault not markt of any
Of many hundred yeares before (what doth not love espie)
These lovers first of all found out, and made a way whereby
To talke together secretly
(IV, 83-88).

Sia in Ovidio che in Golding si istituisce così un gioco paraetimologico-paraonomastico tra *paries/the wall that parted*, da un lato, e, dall'altro, *patres* (i genitori degli amanti), reso in inglese con *paren-tes/parents* (l'oscillazione grafica non è casuale in questo caso): come

se *patres/parentes/parents* fossero la *paries* che *se-para* gli amanti: vuol forse dire tutto ciò che il gioco del desiderio non può avvenire se non in relazione a, e attraverso, un ostacolo, qualcosa che *ob-stat*, che sta davanti e in mezzo, impedendo la vista e il contatto? Il *paries/wall that par-ted* assolve mai quella che il Lacan del seminario IV sulla *Relation d'objet* chiamerebbe la "funzione-velo"?

Il velo (*voile*), il sipario (*rideau*) davanti a qualcosa, è ciò che meglio permette di dare un'immagine della situazione fondamentale dell'amore. Si può persino dire che con la presenza del sipario, ciò che è al di là come mancanza, tende a realizzarsi come immagine. Sul velo si dipinge l'assenza. Non è altro che la funzione del sipario come tale. Il sipario acquista il suo valore, il suo essere e la sua consistenza nell'essere appunto ciò su cui si proietta e si immagina l'assenza. (Lacan 1994, 153)

Il velo, il sipario-muro separa, sì, ma al contempo fa legame: gli amanti fanno legame proprio in virtù di quell'assenza che sta al di là. La barriera è la condizione stessa del suo oltrepassamento: Piramo e Tisbe trasgrediscono nel tentativo di incontrarsi.

Eppure: che cosa ci attende *dall'altra parte*? Che cosa pensiamo di trovare *dall'altra parte*? L'oggetto? Il bene-amato? L'altra metà di noi, come vorrebbe il mito dell'androgino e degli uomini rotondi raccontato da Aristofane nel *Simposio*? Che cosa pensano di trovare Piramo-Romeo e Tisbe-Giulietta, dopo aver tra(n)s-gredito (*transgredior*)? Sappiamo bene che al di là della *paries* ci sono una leonessa (leonessa in Ovidio, leone in Shakespeare) assetata dopo il pasto cruento: un animale vorace, feroce... e un *segno* frainteso: il *velo* di Tisbe – *velamen* dice Ovidio, *mantle* Golding – squarciato e sporcato di sangue, che innescherà una ricaduta di fraintendimenti mortali. Ma andiamo per ordine.

Dicevamo che il velo-sipario ostacola, ma non impedisce: d'altra parte, quella parete è *fessa!* nel muro c'è una fessura, *rima/crany/chink*, quasi impercettibile, tant'è vero che non fu notata per secoli, se non dai due amanti... e tuttavia c'è, e si estende per l'intera altezza della parete.

*Fissus erat tenui rima, quam duxerat olim,
cum fieret, paries domui communis utrique;
id vitium nulli per saecula longa notatum
(quid non sentit amor?) primi vidistis amantes
et vocis fecistis iter
(65-69).*

The *wall that parted* house from house had riven therein a *crany*
 Which shronke at making of the wall. This *fault* not markt of any
 Of many hundred yeares before (what doth not love espie?)
 These lovers first of all found out.
 (IV, 83-86)

Il muro è *fallato*, *vitium/fault*: reca su di sé la crepa del *manque*, che lascia penetrare il *flatus vocis* degli amanti.

id vitium [...] primi vidistis amantes
 et *vocis fecistis iter*; tutaeque per illud
murmure blanditiae minimo transire solebant.
 Saepe, ubi constiterant hinc Thisbe, Pyramus illinc,
 inque vices fuerat captatus *anhelitus oris*,
 «invide» dicebant «paries, quid amantibus obstas?»
 (IV, 68-73)

This fault not markt of any [...]
 Of many hundred yeares before (what doth not love espie?)
 These lovers first of all found out, and made a way whereby
 To talke together secretly, and through the same did goe
 Their loving *whisprings* verie light and safely to and fro.
 (IV, 85-88)

Tra l'assurdo e il surreale, la fessura diventa così un *ori-fizio* ovvero un buco, un foro, un'apertura che, letteralmente, *fa da bocca*: *ori-ficium* (da *os, oris* e *facio*). E allora si aggiunge un ulteriore elemento di gioco linguistico: le pareti, i muri mormorano e hanno orecchi, vuole la metafora! *Murus* e il *murmur* della mormorazione amorosa, ("tutaeque per illud *murmure* blanditiae minimo transire solebant") si legano e sovrappongono in un vero e proprio cortocircuito fonico, che risemantizza eroticamente la metafora aurale-orale dell'espressione idiomatica: *walls have ears; if walls could talk...* e d'altra parte non è la bocca la prima zona erogena? La bocca che succhia il latte della madre? – ricordiamocene quando arriveremo alla morte di Cleopatra.

Ma quale inclinazione prende, in *A Midsummer Night's Dream*, questa filiera di giochi linguistici che si palleggiano tra Ovidio e Golding? Il *word-play* ovidiano travasato quindi in inglese, diventa *lazzo*, verbale e gestuale, nella scrittura shakespeariana. Il potenziale comico intrinseco alla storia ovidiana di Piramo e Tisbe risiede tutto nel capriccio della lingua. E il drammaturgo, del quale gli artigiani

attori-allestitori sono l'*avatar*, lo rende esplicito, effettuale. Nel suo seminario VIII dedicato, tra l'altro, alla lettura ravvicinata del *Simpósio* platonico, Lacan affermava: "l'amour est un sentiment comique" (Lacan 1991, 12). Gli amanti sono irrimediabilmente figure comiche. E ciò non ha a che fare con il cosiddetto 'genere' dell'espressione poetica, ciò che chiamiamo 'commedia'. Tant'è vero che chi conosce un poco Shakespeare sa bene che una commedia può essere perfettamente tragica e una tragedia può essere perfettamente comica. Ciò ha piuttosto a che fare con la struttura del desiderio. Comici sono gli amanti perché presi in una *comedy of errors*, per dirla con una formula shakespeariana, che fatalmente li intrappola: l'*error* fondamentale essendo quello di chiedere all'altro ciò che non ha, ovvero quella mancanza, quell'assenza, quel vuoto, che riguarda solo me e che io poi idolatro nell'altro come *agalma*, ovvero come *fallo*, senza sapere che il fallo è la significazione (il significante) della mia mancanza. Non è tutto questo una vera *clownerie*, dove il fallo equivale un po' al naso del pagliaccio? Il fallo mi rappresenta, per metonimia, ma soprattutto per metafora – "l'amour comme signifiant... est une métaphore", dice Lacan ancora nel seminario VIII (14) – come il naso rosso di gomma rappresenta il clown. Il fallo è figura tipicamente comica – come tutta la ritualità antica ci insegna, d'altra parte. E gli amanti sono dei clowns, a loro insaputa, naturalmente. Non a caso Aristofane, nel suo discorso simposiaco sugli uomini rotondi delle origini, evocava i saltimbanchi, gli acrobati, *hoi kybistontes* (Platone 1992, 190a) – avremo modo di riparlare più tardi della metafora circense.

Piramo e Tisbe sono due clowns involontari, come tutti gli amanti. Ecco perché nel *Dream* li vediamo impersonati da buffoni, inconsapevoli di esserlo, come Bottom e Flute: vorrebbero, loro, gli artigiani, fare le cose per bene ed essere degni del nobile *parterre* che li attende, ma sbagliano tutto per ignoranza. E tuttavia, quella loro ignoranza riguarda tutti noi. Non a caso Teseo sceglie proprio questo spettacolo per allietare la veglia delle proprie nozze, tra le molte proposte che il cerimoniere gli sottopone. L'ignoranza di Bottom e di Flute, e di Quince e di Snut e di Starveling, è la *nostra* ignoranza del desiderio: e quand'anche, come Teseo e Ippolita – che, infatti, *non* sono amanti – sapessimo, per esperienza, che l'amore, cioè il gioco del desiderio, è un'illusione, restiamo nondimeno ignoranti su ciò che ci manca. Sicché, proprio in virtù della loro *epistemica*

ignoranza – possiamo definirla così? –, accumulando errori, strafalcioni, doppi sensi non intenzionali, versi maldestri e pessimi, gli artigiani illuminano la vera natura dell'amore. Ma non solo: illuminano altresì qualcosa di fondamentale ed essenziale sul gioco del teatro e della lingua poetica. Tutti ricorderemo che quando Quince recita il prologo fallisce tutte le pause e, fallendo le pause, sposta e sovverte il senso di ciò che vorrebbe dire: 'noi siamo venuti qui per offendervi di proposito e non per dilettarvi, ma per farvi pentire di assistere a questa recita!' Ecco, in estrema sintesi, il messaggio-*lapsus* del prologo, che è poi quella torsione al tragico cui accennavamo più sopra. Come a dire che la dislocazione, lo spostamento, la trasposizione, la trasformazione, la traduzione intesa come trasporto (*trans-ducere*) trasformativo – *translate* è termine chiave nel dramma e designa infatti la metamorfosi magica di Bottom: "you are translated!" (III.i.114), dicono i suoi compagni quando lo vedono ricomparire con la testa d'asino – e infine la *metamorfosi* ovvero *translatio*, appunto, per nominare con un solo nome tutti i processi che ho appena designato, describe *tout court* lo statuto del *linguaggio*; il poeta, dal canto suo, lavora proprio con questa essenza del linguaggio che è *l'error*, facendola continuamente scintillare sotto *l'illusione del senso* – dal momento che il senso non appartiene al campo del linguaggio, ma è piuttosto una proiezione, un'allucinazione del nostro delirio immaginario. È così che il linguaggio fa di noi parlanti degli attori comici a nostra insaputa.

Dicevo che nel *Dream* il *word-play* ovidiano diventa *lazzo*: e fa parte del lazzo assegnare al *muro/parete*, così come al chiaro di luna e al leone, un ruolo da agire sul palcoscenico:

SNOUT

In this same interlude it doth befall
 That I, one Snout by name, present a wall;
 And such a wall, as I would have you think,
 That had in it a crannied hole or chink,
 Through which the lovers, Pyramus and Thisby,
 Did whisper often very secretly.
 This loam, this rough-cast and this stone doth show
 That I am that same wall; the truth is so:
 And this the cranny is, right and sinister,
 Through which the fearful lovers are to whisper
 (*A Midsummer Night's Dream*, V.i.154-63)

Immaginiamo che *Muro/Wall*, mentre parla, rappresenti la fessura, *chink*, divaricando indice e medio della mano alzata, sicché quel muro diventa un vero e proprio *paysage vaginal*: immaginiamo le risate quando Piramo-Bottom chiede a Muro: “Oh muro, mostrami la tua fessura”:

BOTTOM

Thou wall, O wall, O sweet and lovely wall,
Show me thy chink, to blink through with mine eyne!
(*A Midsummer Night's Dream*, V.i.174-75).

Diventa il muro un *tableau*, un *tableau-sipario*, un *tableau-voile* su cui, come in un'epifania, appare l'immagine del sesso femminile, perché è esattamente questo che avviene tra i nostri scoppi di risa: siamo forse di fronte a un *tableau* antesignano di quell'altro ben più celebre, e ben più avanti nei secoli, che è *L'origine du monde* di Gustave Courbet? Lacan – che dell'*Origine du monde* fu l'ultimo proprietario anche se non ne scrisse mai, e non ne fece mai menzione esplicita – affermava, nel passo del seminario IV sulla *Relation d'objet* già evocato poco sopra, che sul *tableau-voile* intorno al quale ruota il movimento del desiderio si dipinge l'immagine dell'altro (cioè la nostra) come assenza, istillando in noi la domanda: ma dov'è mai l'oggetto? Che c'è al di là del velo, del muro, al di là di quella fessura che ci lascia immaginare il Fantasma? Ho già introdotto questa domanda e adesso è il momento di affrontarla. Al di là del muro non c'è niente: non c'è l'oggetto sacro, l'*agalma*, il fallo. O meglio: c'è la mancanza – e non è poco! – che la parola fallo designa. Ma non solo...

Al di là del muro c'è una tomba, una *morus alba* destinata a diventare *nigra*, e un leone *quaerens quem devoret*. Gli amanti si danno appuntamento alla tomba del re Nino nei cui pressi si trovano una fonte e un albero di gelso. Scenario infero e sacrificale-lustrale: espiatorio, potremmo dire – l'altare, la sorgente, l'albero. *Muro/Wall* viene oltrepassato, caduta è la sua funzione:

SNOUT

Thus have I, Wall, my part discharged so;
And, being done, thus Wall away doth go
(*A Midsummer Night's Dream*, V.i.202-03).

Teseo e Demetrio commentano:

THESEUS

Now is the *mural* down between the two neighbours.

DEMETRIUS

No remedy, my lord, when walls are so wilful to hear
without warning.

(*A Midsummer Night's Dream*, V.i.204-06)

Il commento salace di Teseo – “ora il muro tra i due vicini è caduto” allude al crollo del sipario che impedisce il sesso – introduce una nuova parola che rilancia tutto il gioco linguistico: *mural*. Questa parola non si trova né nei *quarto* né nel *Folio*. I *quarto* riportano tutt'altra lezione (*Moon used*), che infatti è sospetta d'essere interpolazione d'un'indicazione di scena, mentre il *Folio* legge *morall*. *Mural* è pertanto un emendamento che dipende dalla lezione del *Folio*. Sono gli editori settecenteschi, Theobald e Pope, a proporre: *mure all down* (Theobald) e *mural down* (Pope): *mure* e *mural* sono di fatto equivalenti nel senso. E, a mio avviso, si tratta di un emendamento molto verosimile: *mure* e/o *mural* fanno *pun* con *morall* (la “morale”, nel senso soprattutto di “morale della storia”), in particolare se pensiamo che probabilmente, nella *original pronunciation*, *mural* era scandito (e quindi pronunciato) *moo-ral*.² Ciò che però non si osserva è che se il drammaturgo è ricorso alla parola di origine latina per designare il muro, *mural* (o *mure*), lo fa per memoria del *ludus* ovidiano: *mural/mure* gioca con *morus*, l'albero del gelso, e con *mora*, la bacca del gelso, ma altresì con *mora* nel senso di ‘indugio’ e, infine, con *mors*. Riandiamo al testo latino, là dove Piramo decide di uccidersi quando, vedendo a terra il *velamen* insanguinato e lacerato di Tisbe, pensa che l'oggetto del suo desiderio sia stato divorato da una belva feroce:

[...] Desmisit in ilia ferrum
nec *mora*, ferventi *moriens* e vulnere traxit
et iacuit resupinus humo: cruor emicat alte,
non aliter, quam cum vitiato fistula plumbo

2 Si veda *n. ad loc.* dell'edizione Arden (Shakespeare 1979). È da ricordare al lettore che Shakespeare ricorre alla parola *mure* e non *wall* per “muro”, una sola altra volta, in *Henry IV, part II*, IV.iii.117-20: “No, no; he cannot long hold out these pangs. / Th'incessant care and labour of his mind / Hath wrought the *mure* that should confine it in / So thin that life looks through, and will break out” (Shakespeare 2016).

scinditur et tenui stridente foramine longas
 eiaculatur aquas atque ictibus aëra rumpit.
 Arborei fetus adspergine caedis in atram
 vertuntur faciem, madefactaque sanguine radix
 purpureo tingit pendentia *mora* colore
 (IV, 120-27).

Piramo si immerge il pugnale che aveva al fianco nel ventre e, senza indugiare, *nec mora*, morendo, *moriens*, lo estrae dalla ferita gorgogliante... un getto di sangue ne schizza, *eiaculatur*, tanto in alto come fa lo zampillo d'acqua da un tubo forato, e il fanciullo cade a terra esanime, mentre quel suo sangue, penetrando nelle radici del gelso, *morus*, ne tinge di rosso scuro le bacche, *mora*, che fino ad allora erano bianche. Ecco la *metamorfosi*: dell'acqua in sangue, del bianco in rosso, metamorfosi sessuale ben evidente: non credo che sia il caso di insistere sul fatto che tale morte mimica il movimento dell'atto sessuale.

Mure/mural morus mora mors: per via di *metafora*, che è sempre una *metamorfosi*, per via di spostamento, trasporto, dislocazione, traslazione-traduzione, *translatio*, il linguaggio congiura a nostra insaputa e ci significa, ci assegna un posto *non nostro*, proprio come fa la *formula magica*, lo *spell*: non è forse la scena del *Dream* infestata dalla presenza degli spiriti, le fate? Il *mambo jambo* della lingua poetica: che funziona come il succo stregato del fiore chiamato *love-in-idleness*, la *viola tricolor*, la viola del pensiero, fiore incantato, anch'esso divenuto color del sangue perché – così dice Oberon – ferito un tempo dalla freccia di Amore, al pari delle more bianche del gelso incorporate dal sangue di un amante.

Muro moro mora mor-te: ma qual è la parola-fantasma, la parola nascosta, che anima tutta questa catena? AMOR, l'amore: come sappiamo, è proprio Ovidio (insieme a Properzio e Tibullo) ad aver canonizzato il *wordplay* palindromo e anagrammatico: AMOR-MORS-MORA. Le *Heroides* (10, 82), ad esempio, ci consegnano questo modello di vero ipogramma, come il Saussure studioso del linguaggio poetico l'avrebbe chiamato: "Morsque minus poenae quam mora mortis" da leggere: "**Morsque minus poenae qu-am mor-a mor-tis**". Le sillabe scivolano l'una sull'altra e scorrono al di sopra delle parole travalicandone la segmentazione, e fluiscono avanti e indietro, creando altri e alternativi movimenti e cortocircuiti di senso, in una masticazione magica. D'altra parte il *mot-tître* del poema di Ovidio,

Met-amor-phoseon libri, contiene la parola “amor”. L’amore, o meglio, il desiderio è un’energia metamorfica, trasformatrice: la sua *poussée* spinge l’amante a desiderare di trasformarsi nell’altro per trovare in lui quell’oggetto che non c’è o meglio che c’è (solo) come assenza, il fallo/*fault*. Per questo *amor* è *mora*: è ritardo, è discronia. Gli amanti non sono mai insieme nello stesso tempo, non possono fare uno. Così è per Romeo e Giulietta: come Romeo giunge al sepolcro *prima* che Giulietta si svegli dall’effetto del filtro non sapendo che si tratta di morte apparente perché la missiva inviatagli è andata perduta nelle *more* della consegna, Flute-Tisbe arriva *prima* di Piramo-Bottom, che è invece *in ritardo* sul luogo dell’appuntamento, e così lei, anziché Piramo, incontra il leone. Tra gli amanti c’è sempre una *mora*: tra Piramo e Tisbe il *muro*, tra Giulietta e Romeo l’*avatar* di quel muro che è il balcone, e tra Antonio e Cleopatra, che si rincorrono come l’Atalanta e l’Ippomene del mito (ognora ovidiano), per tutto il corso dell’azione, non riuscendo mai ad essere insieme nello stesso tempo e nello stesso luogo, c’è il muro del *monument*, ovvero del mausoleo, del sepolcro in cui la regina si rinchiude, quel muro che l’ormai esanime Antonio, per ricevere l’ultimo bacio, è costretto da Cleopatra a scalare, facendosi ‘tirare su’ da lei e dalle sue donne, come in un numero circense – gli amanti sono dei comici acrobati: *kybistontes*, diceva Aristofane nel *Simposio* – un numero circense che trasforma l’apice tragico in assurda commedia.

Dicevo che, *nel ritardo – mora – amor* può imbattersi nel leone: Tisbe incontra la crudele belva. Scrive l’apostolo Pietro (o chi per lui) ai fedeli delle province centrali dell’Asia minore: “Sobrii estote, vigilate. Adversarius vester Diabolus tamquam leo rugiens circuit quaerens quem devoret” (*Pietro 1, 5, 8*). “Be sober and watch: for your adversarie the devil as a roaring lyon walketh about, seking whom he may devour”, così traduce *Geneva Bible* (1560). Chissà se questa memoria evangelica, interferendo con quella del mito (accade spesso agli elisabettiani), ha scintillato nella mente del drammaturgo al lavoro... il leone divoratore, Satana, immagine dei desideri della carne. E d’altra parte, che il leone vorace rappresenti il sesso è piuttosto evidente: il *velamen/mantle* di Tisbe lacerato e insanguinato dalla belva è patentemente figura della verginità violata. Un altro esilarante *lapsus* di Piramo/Bottom ce lo fa intendere, se mai noi non lo cogliessimo:

BOTTOM

O wherefore, Nature, didst thou lions frame?

Since lion vile hath here *deflower'd* my dear

(*A Midsummer Night's Dream*, V.i.280-81)

Vorrebbe dire, Piramo-Bottom, *devoured*, “divorare”, ma dice *deflower'd*, “deflorare”: la caduta linguistica parla da sola. Ma la paura di essere divorati, l'immagine fobica delle fauci spalancate a inghiottire, evoca qualcosa di più essenziale – e forse di terribile – intorno alla natura del desiderio, ovvero il fatto che il desiderio è insaziabile: il desiderio è onnipotenza inappagata e inappagabile che si nutre all'infinito del proprio vuoto e, come ogni creatura inappagata e inappagabile, è sempre in agguato, sempre in cerca di ciò che divorerà, sconfinando nel mortifero: *amor/mors*. Come non ricordare la Penthesilea del *Trauerspiel* kleistiano che sbrana come un feroce veltro da caccia l'effimero oggetto, Achille, del proprio sconfinato, inesaudibile desiderio?

Im/mortal, in/fallible

Per vent'anni dal 1953 al 1973, da *Fonction et champ de la parole et du langage* (1966), attraverso il seminario XIX, ... *ou pire* (1971-72, 2011), fino al seminario XX, *Encore* (1975), Jacques Lacan si è – e ci ha – intrattenuito su un *word-play* che, a suo dire, gli è arrivato all'orecchio da alcuni (pessimi) versi di Antoine Tudal, in cui *amour* è rimato con *mur* (una rima degna di Piramo-Bottom)... e da qui il celebre conio, intrinsecamente comico, l'*A-mur*. Non è certo qui il caso di ripetere e ripercorrere una questione che i lacaniani, psicoanalisti e teorici, conoscono bene, ovvero il fatto che di fronte all'*amore* si erge un *muro*, il muro del linguaggio che congiura contro di noi *to our confusion*, per dirla al modo d'un poeta elisabettiano: per perderci. Non rievocherò dunque la questione e la sua evoluzione tra il '53 e il '73, ma vorrei ricordare qui al lettore un momento specifico di quella ventennale riflessione. Al di là del *muro* che si erge davanti all'*amore*, c'è quel niente che è il fallo, per un verso, ma, per l'altro, c'è il godimento, la *jouissance*. Ed è, il godimento, qualcosa da cui indietreggiamo, cui non osiamo avvicinarci, proprio come non ci avvicineremmo a una belva feroce, perché:

où est-ce que ça gête, la jouissance ? Qu'est ce qu'il y faut ? Un corps ! Pour jouir, il faut un corps. Même ceux qui font promesse des béatitudes éter-

nelles ne peuvent le faire qu'à supposer que *le corps s'y véhicule* : *glorieux* ou pas, il doit y être. Faut un corps. Pourquoi ? Parce que la dimension de la jouissance, pour le corps, c'est la dimension de la *descente vers la mort*. (Lacan 2005, 19)

Al di là del *muro*, se lo oltrepassiamo procedendo verso quel vuoto assoluto – non il vuoto parziale del fallo, ma quel vuoto assoluto, dicevo, che è dell'ordine della Cosa, il godimento, c'è la morte: *deflower'd/devoured*... sentenziava il *lapsus* di Piramo-Bottom... E questo ci porta direttamente a Cleopatra.

La Cleopatra shakespeariana è *venus*. Non dico il teonimo *Venus*, almeno non in prima istanza, ma *venus*, l'antico neutro, nome di *cosa*, significante il campo di ciò che, con altra parola, chiamiamo 'amore': l'amore naturale, fisico, sessuale, il godimento, e ciò che lo suscita, velandolo: il piacere, la bellezza. Insomma: la *cosa* dell'amore. Per rendere nel nostro idioma quel neutro latino dovremmo forse dire "il venereo". Trasposto al femminile, l'antico neutro, *venus*, diventerà poi il nome della dea. *Venus* e *venus*, la Cleopatra di Shakespeare è l'ultima e la più alta esplorazione nell'universo dell'"amore" che il drammaturgo abbia condotto. E non è un caso che tale esplorazione abbia luogo nello specchio dell'Antico. Il *décor* mitologico, di sapore tutto rinascimentale e italiano, raffaellesco e manieristico al modo di Giulio Romano, in virtù del quale Cleopatra si presenta esplicitamente come Venere – ricordiamo tutti i versi: "The barge she sat in like a burnish'd throne..." (II.ii.201)³ – mentre Antonio è un Marte in corazza, *plated Mars* (I.i.4) – il paradigma degli amori di Venere e Marte costituisce l'ordito immaginario e visivo fondamentale dell'intero dramma – è lo strato più superficiale di una risorgenza dell'Antico che, sotto le convenzioni della memoria letteraria, diventa scena e luogo di studio dell'esperienza. Per dirlo in altri termini, l'Antico shakespeariano è ognora anti-tradizionale e intellettualmente sperimentale. Attraverso questa *Venere* rediviva che è Cleopatra, il drammaturgo indaga l'enigma del godimento, il *venus*, che è dell'ordine del mangiare.

Mi mangerà? "Will it eat me?" (V.ii.270) – chiede ironicamente Cleopatra al contadino che le reca l'aspide nella cesta di fichi.

3 Si cita secondo l'edizione Arden (Shakespeare 1995).

CLOWN

You must not think I am so simple but I know the devil himself will not eat a woman: I know that a woman is a dish for the gods, if the devil dress her not. But, truly, these same whoreson devils do the gods great harm in their women; for in every ten that they make, the devils mar five.

(*Antony and Cleopatra*, V.ii.271-75)

Il contadino – nella cui *persona* mi piace immaginare sia disceso il poeta a dialogare con la sua protagonista – si dimostra capace d'una risposta all'altezza della domanda. Nemmeno il diavolo vorrebbe mangiare una donna. Sotto la vernice sottile d'un'apparente misoginia – e solo la *naïveté* più disarmata potrebbe prenderla per tale – il *rural fellow* dice qualcosa di assai potente: la donna non si può mangiare perché è insieme paradiso e inferno, cibo per gli dèi e piatto condito dal diavolo, un cibo tabù, un cibo sacro, sacro nel bene (paradiso) e nel male (inferno), e pertanto sacro *jenseits von Gut und Böse*. Immangiabile perché sconfinato e sconfinato perché in-definibile, paradiso e inferno, indefinibile perché infinito. D'altra parte, non diceva Enobarbus di Cleopatra che è "infinite variety" (II.ii.246)? e che persino i preti la benedicono quando è in fregola ("when she's riggish", II.ii.250)?

Ma quando in 'amore' si parla di 'divorare', lo sappiamo, è del *godimento* che si sta parlando, non dell'"amore" e nemmeno del 'sesso'. E proprio il godimento, *venus*, è ciò che a Venere-Cleopatra un Marte-Antonio bisbetico e violento rimprovera – lui sì in modo maritale e patriarcale – quando la accusa, in uno dei suoi molti scoppi d'ira e di gelosia, di essere *insaziabile*: eri un boccone sul piatto del morto Cesare, anzi no, eri un avanzo caduto dal piatto di Gneo Pompeo... per non parlare delle ore più bollenti che ti sei spillata di nascosto sottraendone la notizia alle cronache popolari... Ecco dunque il rimprovero di Marte: Venere si fa assaggiare da tutti perché assaggia tutti... il linguaggio del cibo punta chiaramente al godere. Ed è vero: Cleopatra è eternamente affamata di godimento – non erra in ciò Antonio. Dove erra, è, piuttosto, nell'identificare il godimento con il sesso. La domanda che Antonio non può farsi è: come e di che cosa gode Cleopatra? La vediamo, in effetti, godere in scena, questa antica dea dell'amore, per due volte. Come gode e di che cosa? Gode da sola. Gode del suo fantasma: un fantasma d'infinito.

“I dreamt there was an emperor Antony: / oh such another dream that I might see / such another man!” (V.ii.75): e fa seguire, Cleopatra, a questo esordio, il resto della sua visione ad occhi aperti, visione in cui Antonio – che già è morto – le appare come un Kronos, un Saturno dell’età dell’oro, un dio dell’Abbondanza che forse solo Giulio Romano avrebbe potuto dipingere in una delle sue stupefacenti megalografie: le sue gambe a cavallo dell’Oceano, il braccio levato a far da pennacchio al mondo, la voce a contendere con l’armonia delle sfere celesti e un profluvio di oro e corone a circondarlo e piovere da lui... Gode, Cleopatra, di Antonio quando lui è morto, lo gode in sua assenza: lo gode e ne gode nell’Immaginario. Al contrario, Antonio, lui, nell’Immaginario, nel luogo del fantasma, si smarrisce. Perfetto, simmetrico *pendant* al sogno ad occhi aperti di Cleopatra è la cosiddetta ‘scena delle nuvole’. Ormai sconfitto su tutti i fronti, e prossimo alla morte, Antonio si siede a guardare le nuvole: oggetti ingannevoli che possono assumere le più diverse forme, d’un drago, o d’una forcuta montagna o ancora d’un azzurro promontorio ricoperto d’alberi che inclinano la loro cima verso il nostro mondo... e poi quelle forme, sorte nello spazio di un batter d’occhio, con la stessa velocità con cui hanno preso sembianza, si disciolgono come acqua nell’acqua... Così si sente Antonio, inconsistente come il vapore di una nuvola: “I cannot hold my visible shape” (IV.xiv.14), dice – “Non posso trattenerne la mia forma visibile”, quasi a confessare: “mi sto dissolvendo”, al pari di un cirro nell’aria. Nel luogo dell’Immaginario – perché non vi è dubbio che il mondo delle nuvole sia quello dell’Immaginario – Antonio non sa esser-ci, non si ritrova, si perde.

È però sulla scena della propria morte – la morte di Venere – che Cleopatra raggiunge l’apice del godimento, là dove il Corpo, questa volta, fa tutt’uno con l’Immaginario.

CLEOPATRA

Hast thou the pretty worm of Nilus there,
That kills and pains not?
(*Antony and Cleopatra*, V.ii.241)

Il serpentello del Nilo, che “uccide e non fa male”: è Cleopatra ad aprire la danza del linguaggio in cui si disegna la sua morte. Il linguaggio, abbiamo detto, è un muro che sbarrava la vista, ma, come il muro di Piramo e Tisbe, fosse pur per una quasi invisibile crepa, lascia intrave-

dere un al di là. "Uccide e non fa male": il fantasma del sesso. *To die* è sì morire, ma anche attingere alla *culmination* dell'orgasmo. E il nostro *rural fellow* non manca al gioco aperto da Cleopatra: attenta a toccarlo – le dice – perché il suo morso è *immortale*: "for his biting is immortal" (V.ii.245). Come Piramo-Bottom, il *rural fellow* è ignorante, non è *educated*, e sbaglia: vorrebbe dire *mortal*, ma dice il suo contrario – forse *deadly*, termine non latino e meno colto, lo avrebbe confuso di meno? Eppure quel *lapsus* cade come un fulmine sul tappeto di gioco. In che senso il morso del serpentello del Nilo è *immortale*? Si tratta di una specie di serpente – prosegue il *rural fellow* – che ha fatto morire molte donne, e anche molti uomini... non più tardi di ieri una donna molto onesta, eppure dedita a sdraiarsi... ovvero a mentire, "something given to lie" (V.ii.251) (l'omofonia sferza tiri mancini), cosa che – sdraiarsi e mentire – le donne non dovrebbero fare se non per un'intenzione onesta, ne è morta e ha quindi stilato una relazione molto buona, *a very good report*, su questo serpentello, sul come ne è morta e che pena ha sentito... e conclude: ma questo, questo qui, è un serpente speciale, diverso, "the worm is an odd worm", è davvero *fallibile*, "most fallible" (V.ii.256-57)! Secondo *lapsus*: l'ignorante vorrebbe dire *infallible*, ma dice, di nuovo, il suo contrario. Questa volta il contadino ha esagerato: un latinismo davvero troppo colto per lui e lo *fallisce*, appunto. In che senso mai il serpentello del Nilo potrebbe essere *fallibile*? E se provassimo a prendere i due *lapsus* alla lettera? Ci chiedevamo: in che modo il morso dell'aspide è *immortale*? E ora: in che modo l'aspide è *fallibile*? *Immortal*: forse perché il suo morso non muore mai, perché una volta che lo si è provato è per sempre e non si può più farne a meno? *Fallible*: forse perché è inaffidabile e ingannevole? Forse perché fa cadere in fallo? Ovvero: l'errore e la sua continua ripetizione? Non dice forse ciò qualcosa di vero sull'amore? un errore ossessivamente ripetuto e aggravato dal linguaggio – come non ricordare il sonetto proemiale dei *Rerum vulgarium fragmenta* petrarcheschi... "in sul mio primo giovanile errore"? Veramente insidiosi i *lapsus* del contadino. E dunque sì: l'amore è quell'ingannarsi ossessivamente ripetuto e aggravato dal linguaggio. Ma l'amore, come dicevamo, non è il sesso: primo e fondamentale fraintendimento celato nella parola 'amore'. L'ambiguità del serpente confonde amore e sesso. Cleopatra, però, non vuole né l'errore, né la ripetizione dell'errore. Vuole l'Assoluto: si è aperta la via alla mèta del desiderio radicale. I *lapsus* del contadino sono dunque

anche veri *lapsus*. E pertanto negano ciò che vogliono dire, svelando un'ulteriore ambiguità: *mortale* e *infallibile*, *mortal* e *infallible*, è ciò che Cleopatra vuole, non lo strumento per raggiungerlo. Lo strumento in sé, il serpente ovvero il *fallo* – abbiamo forse dubbi che *worm* sia qui il significante del fallo e che, per altro verso, il colto latinismo (*in*)*fal-liable* evochi e sovrapponga paronomasticamente il verbo *fallere* e il sostantivo *phallus*? – il fallo non è che *a poor instrument*: “What poor an instrument may do a noble deed!”, giacché così commenta Cleopatra del serpente (V.ii.235-36). Il fallo *fallit*, viene a mancare, a cadere, rivelandosi per quello che *non-è*: e d'altra parte su questa scena non c'è che uno dei tanti suoi significanti, dei suoi molti *sostituti*, *worm*, e nemmeno dei più prestigiosi... Non è certo il fallo la questione.

Adagiatasi sul letto di morte *in full regalia*, nella pienezza del suo essere, Cleopatra si applica un aspide al seno, e mentre questi la succhia e Charmian si rivolge a lei come alla stella dell'Est, “O eastern star” (V.ii.307), ovvero il pianeta Venere, la regina affonda il primo passo nel godimento assoluto:

CLEOPATRA

Peace, peace!

Dost thou not see my baby at my breast,

That sucks the nurse asleep?

(*Antony and Cleopatra*, V.ii.307-09)

“Silenzio! Non vedi che ho il mio bimbo al seno?” Un fantasma di maternità vissuto nell'Immaginario *e* con il Corpo: “che succhia e addormenta la nutrice”... è il godimento della madre che nutre con il proprio corpo il figlio, che da lui si lascia mangiare... il seno, cibo primario di noi tutti, cibo con cui tutto ha inizio, quell'inizio che ora è convertito in fine, come nel movimento dell'ouoroboros, il serpente che divora la propria coda – non la chiamava forse Antonio “My serpent of old Nile” (I.v.26)? Un brivido perturbante ci coglie a veder mescolarsi il corpo del serpente e il corpo della donna, il latte e il sangue mescolarsi al veleno... È la visione di una *metamorfosi* che si fa tanto più insostenibile quanto più vediamo goderne supremamente colei che la vive e la agisce: “As sweet as balm, as soft as air, as gentle...” (V.ii.310) sussurra Cleopatra, mentre le si rompe la parola... godere a morirne trascendendo la morte, davvero sublimandola, in un rito di immortalità, *Immortal*, un rito infallibile, *Infallible*, nella sua

compiutezza perché lei si raggiungerà la mèta e compirà il miraggio. Applicandosi il secondo aspide al braccio, muovendo il secondo e ultimo passo nell'Assoluto – "O Antony!--Nay, I will take thee too" (V.ii.311) – si riunisce anche ad Antonio, ricongiunge il bimbo e l'uomo, il primo e l'ultimo amante della donna e della madre che vengono dal suo corpo; e, ora che Lei è divenuta il Mondo, domanda, in Estasi, alla piccola O – the little O –, al piccolo zero che è il nostro comico mondo fatto di niente: "What should I stay" (V.ii.312)?

Bibliografia

- Barthes, Roland. 1970. *S/Z. Essai sur Sarrasine d'Honoré de Balzac*. Paris: Seuil.
- . 1977. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil.
- Bottiroli, Giovanni. 2023. *Jacques Lacan. Oltre la scolastica lacaniana*. Verona: ombre corte.
- De Quincey, Thomas. 2013. *Confessions of an Opium-Eater and Other Writings*. Edited by Robert Morrison. Oxford: Oxford Classical Texts.
- Freud, Sigmund. (1900) 1961. *Die Traumdeutung. Gesammelte Werke*. Bd. 2/3. Freud, Anna, Bibring, E., Hoffer, W. (Hg). Frankfurt am Main: S. Fischer.
- . [1905]. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Gesammelte Werke*, Bd. 6.
- . [1920]. *Jenseits des Lustprinzips. Gesammelte Werke*, Bd. 13, 1-69.
- . [1925]. *Notiz über den "Wunderblock". Gesammelte Werke*, Bd. 13, 387-91.
- Fusini, Nadia. 2005. *Donne fatali. Ofelia, Desdemona, Cleopatra*. Roma: Bulzoni.
- . 2009. "Il nulla che c'è." In Shakespeare, William. *Molto rumore per nulla*. Trad. e cura di Nadia Fusini, 7-18. Milano: Feltrinelli.
- . 2010. *Di vita si muore*. Milano: Mondadori.
- . 2015. "Tutto gira in torno a un cornuto e a una puttana." In Shakespeare, William. *Troilo e Cressida*. Trad. e cura di Iolanda Plescia, 7-20. Milano: Feltrinelli.
- . 2017. "Le libere donne di Windsor e il grasso libertino." In Shakespeare, William. *Le allegre madame di Windsor*. Trad. di Nadia Fusini, 7-20. Milano: Feltrinelli.

- . 2019. "Domare: voce del verbo amare." In Shakespeare, William. *La bisbetica domata*. Trad. di Iolanda Plescia, 7-21. Milano: Feltrinelli.
- . 2021. *Maestre d'amore*. Torino: Einaudi.
- Golding, Arthur. 2000. *Metamorphoses*. Edited by Jonathan Bate. Philadelphia: Paul Dry Books.
- Lacan, Jacques. 1966. *Fonction et champ de la parole et du langage* (1953). In *Id. Écrits*. Paris, Seuil.
- . 1975. *Le séminaire de J. Lacan. Livre XX. Encore* (1972-1973). Paris: Seuil.
- . 1986. *Le séminaire de J. Lacan. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse* (1959-1960). Paris: Seuil.
- . 1991. *Le séminaire de J. Lacan. Livre VIII. Le transfert* (1960-1961). Paris: Seuil.
- . 1994. *Le séminaire de J. Lacan. Livre IV. La relation d'objet* (1956-1957). Paris : Seuil.
- . 2005. *Mon enseignement. Je parle aux murs*. Paris: Seuil.
- . 2006. *Le séminaire de J. Lacan. Livre XVI. D'un Autre à l'autre* (1968-1969). Paris: Seuil.
- . 2011. *Le séminaire de J. Lacan. Livre XIX. ... ou pire* (1971-1972). Paris: Seuil.
- Moroncini, Bruno. 2005. *Sull'Amore: Jacques Lacan e il Simposio di Platone*. Napoli: Cronopio.
- Ovidio. 1989. *Lettere di Eroine*, a cura di Gianpiero Rosati. Milano: Rizzoli.
- . 1994. *Metamorfosi*. Trad. di Piero Bernardini Marzolla. Torino: Einaudi.
- . 2007. *Metamorfosi: Libri III-IV*. Trad. di Ludovica Koch. A cura di Alessandro Barchiesi e Gianpiero Rosati. Milano: Mondadori, Fondazione Valla.
- Parker, Patricia. 2002. "What's in a name and more." *Revista de la Sociedad Española de Estudios Renacentistas Ingleses* 11: 101-150.
- Platone. 1992. *Simposio*. Trad. di Carlo Diano. Introduzione di Davide Susanetti. Venezia: Marsilio.
- Shakespeare, William. 1979. *A Midsummer Night's Dream*. Edited by Harold F. Brooks. London: The Arden Shakespeare, Methuen.
- . 1995. *Antony and Cleopatra*. Edited by John Wilders. London: The Arden Shakespeare, Routledge.
- . 2000. *Antonio e Cleopatra*. A cura di Agostino Lombardo. Milano: Feltrinelli.

- . 2006. *Sogno di una notte di mezza estate*. Trad. di Agostino Lombardo e Nadia Fusini. Introduzione di Nadia Fusini. Milano: Feltrinelli.
- . 2016. *King Henry IV Part 2*. Edited by James C. Bulman. London, New York: The Arden Shakespeare, Bloomsbury.
- Stella, Massimo. 2014. *Il romanzo della regina. Shakespeare e la scrittura della sovranità*. Roma: Bulzoni.
- . 2017. "Tradimento gitano. L'anti-classico di un dramma romano: *Antony and Cleopatra*." In *Ti do la mia parola. Sette saggi sul tradimento*. A cura di Serena Pezzini e Alessandro Benassi, 81-114. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- . 2022. "The Meta-Physical Wound. Shakespeare's Roman Plays." In *The Wounded Body. Memory, Language and the Self from Petrarch to Shakespeare*, edited by Fabrizio Bondi, Massimo Stella, and Andrea Torre, 227-58. New York: Palgrave Macmillan.
- . 2023. "She did make defect perfection. The Perfection of the Female Monster: Shakespeare's Cleopatra and the *Querelle de femmes*." *Renaissance and Réform/Renaissance and Reformation*, 46 (3-4): 451-79. <https://doi.org/10.33137/rr.v46i3.42690>.