

**“HOW MANY LETS DO HINDER VIRTUOUS MINDS”:
INTEMPERANZA ED EFFEMINAZIONE IN CAESAR’S REVENGE**

Domenico Lovascio

Julius Caesar and Cleopatra’s love affair prominently figures in two early modern plays: the anonymous Caesar’s Revenge and John Fletcher and Philip Massinger’s The False One. In the anonymous play Caesar’s passion for Cleopatra is so powerful that he gives up his courage, heroism and manliness for a life of indolent sensuality with her. His being unable to restrain his sexual desire makes him effeminate in the eyes of the early modern reader: in Renaissance England, intemperance and lack of self-control were commonly regarded as signs of effeminacy, a view inherited from ancient Greece. Caesar’s relationship with Cleopatra also ends up corrupting his deepest self and makes him lose his sense of the reality of things. He becomes overambitious and his hubris brings him to death. His effeminacy basically turns him into a tyrannus ex defectu tituli (a term coined in the thirteenth century by the Italian jurist Bartolus de Saxoferrato to describe the tyrant who seizes power illegitimately). This should not come as a surprise, since many early modern political theories saw the tyrant as a figure helplessly dominated by uncontrollable impulses. The peril of emasculation experienced by men facing women’s seduction is further underlined by the (unhistorical) presence of Mark Antony in Egypt. He also falls in love with Cleopatra but manages to recover in time from his destructive passion. Finally, I analyze some parallels between Caesar’s Revenge and The False One, which hint at the concrete possibility of an influence of the former on the latter.

La celebre relazione consumatasi tra Giulio Cesare e Cleopatra in Egitto nel 48-47 a.C. – benché spesso oscurata dalla successiva, tragica storia d’amore fra lei e Marco Antonio – è stata fonte d’ispirazione per molte influenti opere letterarie dall’età antica a quella contemporanea, come ha recentemente dimostrato Maria Wyke nel suo saggio sulla ricezione della figura di Cesare nella cultura occidentale.¹ Tuttavia, esaminando tali testi nel suo capitolo – peraltro assai meticoloso – “Lust, Luxury and Love”, Wyke balza direttamente al teatro operistico del Seicento e del Settecento dopo essersi occupata del *Bellum civile* di Lucano (61-65 d.C.), dei *Faits*

des Romains (1213-14), dei *Trionfi* (1338-74) di Petrarca e della *Hystore de Jules César* (ca. 1240) di Jean de Thuin. Così facendo, trascura l'influsso esercitato sul teatro rinascimentale inglese dalla famosa (o, meglio, famigerata) *liaison*.² Due drammi di questo periodo, infatti, ritraggono l'incontro amoroso fra il grande generale romano e la regina egiziana: l'anonimo *Caesar's Revenge* (1595) e *The False One* di John Fletcher e Philip Massinger (1620).³ È del primo che ci si occuperà in dettaglio in questa sede, per passarne successivamente in rassegna alcune curiose somiglianze con il dramma di Fletcher e Massinger.

In *Caesar's Revenge* – una lunga tragedia, basata principalmente sui *Bella civilia* di Appiano, che porta in scena le vicende delle guerre civili romane tra il 48 e il 42 a.C. – Cleopatra, pur comparando in due scene soltanto, si rivela tuttavia una figura chiave nell'economia del dramma. Appare per la prima volta di fronte a Cesare e ai suoi subordinati impetrandolo l'aiuto del grande generale nella lotta dinastica contro il fratello Tolomeo, che l'ha bandita dal trono. La sua supplica però – verosimilmente una richiesta di soccorso formulata da una disperata e indifesa fanciulla a un nobile e valoroso generale – è omessa dall'autore, il quale fa incominciare la scena direttamente con la risposta – che pare uscita da un romanzo cavalleresco e non può che essere, pertanto, positiva – di Cesare: “Thy sad complaint, fair lady, cannot choose | But move a heart though made of adamant | And draw to yield unto thy powerful plaint” (I.iv.482-485).⁴ L'elisione dei contenuti dell'appello di Cleopatra, la quale, rispondendo a Cesare con tono adulatorio, si limiterà a definirsi “poor Egypt's queen, | Who begs for succour of that conquering hand, | That as Jove's sceptre this our world doth sway” (I.iv.499-501), induce subito a credere di trovarsi di fronte a un offuscamento intenzionale degli scopi politici sottesi al suo comportamento. L'intenzionalità di tale scelta da parte dell'autore è ancor più evidente se osservata alla luce tanto dell'insistenza della *pièce* sulla straordinaria e indiscussa bellezza di Cleopatra, quanto della qualità palesemente magnetica e sovranaturale del suo fascino: persino Dolabella e il Lord, gli unici ad apparirne relativamente immuni, ammettono senza esitazioni che nessuno con un briciolo di cervello “would re-

Intemperanza ed effeminazione in Caesar's Revenge

fuse to aid so fair a queen” (I.iv.502-505). In tal modo, di Cleopatra si pone in primo piano il carattere di ammaliatrice piuttosto che quello di astuta manipolatrice con secondi fini politici. Addirittura, non pare eccessivo definire “stregonessa” l’influenza esercitata da Cleopatra sulle fluttuazioni umorali di Cesare sin dal loro primo incontro. Il generale romano, si è detto, aveva lasciato il palco alcune scene prima, deciso a inseguire Pompeo in fuga da Farsàlo verso la corte di Tolomeo ma, a sorpresa, pare scordare ogni cosa non appena gli si para innanzi l’ammaliante egiziana. Rapito dalla sua bellezza, promette di restaurarla sul trono e inizia a tesserne le lodi impiegando, imprevedibilmente e in maniera – direi – preterintenzionalmente parodica, un linguaggio di stampo cortese-petrarchesco:⁵

O how those lovely tyrannizing eyes,
The graces' beauteous habitation,
Where sweet desire darts wounding shafts of love,
Consume my heart with inward burning heat.
Not only Egypt but all Africa
Will I subject to Cleopatra's name.
[...]
The sea shall pay the tribute of his pearls
For to adorn thy golden yellow locks,
Which in their curled knots my thoughts do hold,
Thoughts captive to thy beauty's conquering power.
(I.iv.506-511, 519-523)

Un solo sguardo è bastato a Cleopatra per soggiogare il cuore e la mente di uno dei più potenti generali della storia, già innamorato pazzo di lei. E, invero, le parole di Cesare paiono svelare quant’egli si ritenga beato a essere oggetto di tale asservimento, efficacemente simboleggiato dall’immagine di lei che, assisa in trono, agita lo scettro dominando il corso dei suoi pensieri:

Reign, ay, still reign in Caesar's conquered thoughts,
There build thy palace and thy sun-bright throne,
There sway the sceptre and with it beat down
Those traitorous thoughts, if any dare arise,
That will not yield to thy perfection.
(I.iv.544-548)

Domenico Lovascio

Il completo dominio di Cleopatra su Cesare è ulteriormente esemplificato da un paio di metafore che la identificano dapprima con uno dei poli celesti e, successivamente, con la luna:

Thou art the fixèd pole of my soul's joy,
'Bout which my restless thoughts are overturned;
My Cynthia, whose glory never wanes,
Guiding the tide of mine affections,
That with the change of thy imperious looks
Dost make my doubtful joys to ebb and flow.⁶
(I.iv.567-572)

I cambiamenti d'umore di Cesare dipendono ormai totalmente dalla volontà di Cleopatra, proprio come il fluire e rifluire della marea è influenzato dalle fasi lunari: del resto, “[i]l malato d’amore [...] veniva chiamato *lunatick*, e *lunacy* era il termine che indicava la pazzia d’amore”.⁷ E poiché ai cicli lunari si riteneva direttamente legato quello mestruale, si deve probabilmente cogliere in questo passo un primo indizio del processo di emasculazione cesariano. Tale influenza lunare è nuovamente all’opera nella scena iii dell’atto II. Qui, alla notizia dell’assassinio di Pompeo, Cesare va su tutte le furie e tuona all’indirizzo di Achilla e Sempronio, gli abietti egiziani macchiatisi di un crimine così nefando, per poi commemorare le passate glorie del suo ex-genero e rivale con sincero dolore e compassione (“See how compassion draws forth princely tears | And virtue weeps her enemy’s funeral” [II.iii.820-821], osserva Dolabella), promettendogli degna sepoltura (II.iii.805-819). A tutta prima, dunque, Cesare non parrebbe più vincolato dall’incantesimo di Cleopatra; in realtà, come diverrà ben presto evidente, questa non è che una liberazione temporanea. Pochi versi più tardi, all’invito di Cleopatra a dimenticare i suoi “sad perplexèd thoughts” (II.iii.835) per nutrire invece i suoi occhi con le voluttà egiziane ch’ella intende mostrargli, Cesare, come vittima di un sortilegio, dimentica istantaneamente il proprio cordoglio e annuncia di volersi dedicare ai piaceri dell’amore con parole modellate su un celebre passo della *Faerie Queene* di Edmund Spenser:

Caesar will joy in Cleopatra’s joy
And think his fame no whit disparagèd

Intemperanza ed effeminazione in Caesar's Revenge

To change his arms and deadly sounding drums
For love's sweet lays and Lydian harmony.
And now hang up these idle instruments,
My warlike spear and uncontrolled crest,
My mortal wounding sword and silver shield
And under thy sweet banners bear the brunt
Of peaceful wars and amorous alarms.⁸

(II.iii.870-878)

Deponendo le armi e collocandosi sotto gli stendardi di Cleopatra, Cesare si sottopone a un'emasculazione simbolica, rinunciando totalmente alla vita militare attiva in favore di una caratterizzata da indolente sensualità. Una decisa risoluzione che egli proclama nuovamente e in termini ancora più espliciti alcuni versi più tardi, paragonandosi a un Ercole colto nell'atto di lasciarsi completamente alle spalle qualsiasi attività eroica per dedicarsi anima e corpo alla ricerca del piacere:

Here will I pitch the pillars of my fame,
Here the non-ultra of my labours write
And with these cheeks of roses, locks of gold,
End my life's date and travails manifold.

[...]

I will regard no more these murderous spoils
And bloody triumphs that I liked of late,
But in love's pleasures spend my wanton days.

(II.iii.885-889, 895-897)

Cesare si spoglia completamente della propria determinazione guerresca e del proprio coraggio,⁹ esprimendo invece il desiderio concreto di trascorrere il proprio tempo a intrecciare ghirlande di fiori per Cleopatra, ammirando la sua bellezza e baciandone le guance, come uno stereotipato amante petrarchesco (II.iii.898-906).¹⁰ L'immagine di Cesare che raccoglie fiori per comporre ghirlande è assai ridicola di per sé, ma è straordinariamente icastica nel simboleggiarne la rinuncia alla mascolinità. Tuttavia, sintomo del processo di effeminazione subito da Cesare non è soltanto la perdita delle sue abitudini e dei suoi comportamenti virili ma anche – anzi, in questo caso, soprattutto – la sua incapacità di trattenersi da un'eccessiva indulgenza per i piaceri sensuali che Cleopatra gli sta offrendo.¹¹ Nell'Inghilter-

ra rinascimentale intemperanza e mancanza di autocontrollo erano, infatti, comunemente ritenute segni di effeminatezza,¹² secondo coordinate concettuali mutate dal pensiero greco. Secondo i greci, spiega Michel Foucault,

l'intempérance, elle, relève d'une passivité qui l'apparente à la féminité. Être intempérant, en effet, c'est être, à l'égard de la force des plaisirs, dans un état de non-résistance, et en position de faiblesse et de soumission; c'est être incapable de cette attitude de virilité à l'égard de soi-même qui permet d'être plus fort que soi. En ce sens, l'homme de plaisirs et de désirs, l'homme de la non-maîtrise [...] est un homme qu'on pourrait dire féminin, mais à l'égard de lui-même plus essentiellement encore qu'à l'égard des autres. Dans une expérience de la sexualité comme la nôtre, [...] [d]'un homme que l'amour des femmes porte à l'excès, nul ne serait tenté de dire qu'il est efféminé[.] Au contraire, pour les Grecs [...] un homme qui n'est pas suffisamment maître de ses plaisirs [...] est considéré comme "féminin" [...] et les signes traditionnels de cette féminité [...] affecteront [...] celui qui se laisse aller aux plaisirs qui l'attirent: il est soumis à ses propres appétits comme à ceux des autres.¹³

In questo dramma, tali caratteristiche sono significativamente attribuite all'uomo spesso considerato nel Rinascimento come il più potente generale della storia, una scelta chiaramente tesa a intensificare il senso di pericolo che la sessualità femminile si riteneva rappresentasse per l'*ethos* militare maschile, nella misura in cui essa fa da ostacolo alle grandi imprese, mettendo a repentaglio il bene comune in nome dell'inseguimento del piacere individuale, trappola in cui persino il grande Cesare era caduto.¹⁴

Dolabella e il Lord, gli unici che paiano rendersi conto, già a questo punto, del pericolo rappresentato da Cleopatra, fungono da portavoce di questo complesso di valori mascolino-militari. Il Lord è il primo a notare "how this fair Egyptian sorceress | Enchants these noble warriors' manlike minds | And melts their hearts in love and wantonness" (II.iii.865-867), seguito dal commento di un addolorato Dolabella:

How many lets do hinder virtuous minds
From the pursuit of honour's due reward,
Besides Charybdis and fell Scylla's spite;
More dangerous Circe and Calypso's cup

Intemperanza ed effeminazione in Caesar's Revenge

Than pleasant gardens of Alcionus;
And thousand lets voluptuousness doth offer.
(II.iii.889-894)

L'esplicita definizione di Cleopatra come strega¹⁵ – il Genio Buono di Antonio la ridurrà appunto sineddochicamente a una “enchanted face” (III.ii.1322) – e la sua associazione con Circe e Calipso, oltre a originarsi nel solco di una comune tradizione letteraria inglese, che attingeva alla “conventional Roman view of Cleopatra as temptress, distracting man from his proper concerns, war, politics, and service to the Roman state”,¹⁶ sono intese a convogliare un significato ben preciso. Poiché l'episodio di Circe nell'*Odissea* simboleggia chiaramente l'asservimento della ragione ai desideri bestiali, il paragone è qui opportunamente impiegato per rimarcare le potenziali e devastanti conseguenze che la perdita della ragione e dell'autocontrollo costringe inevitabilmente gli uomini ad affrontare, quando essi permettono alle donne di assumere il comando. Nell'Inghilterra rinascimentale era abituale – almeno sin dal 1509, anno in cui Alexander Barclay tradusse la *Narrenschiff* di Sebastian Brant – raffigurare le donne in letteratura come l'incarnazione stessa del principio “of the lower and ferocious power of desire usurping the sovereignty of reason”.¹⁷ Come riassume Natalie Zemon-Davis, infatti, “[t]he female sex was thought the disorderly one *par excellence* in early modern Europe. ‘Une beste imparfaicte,’ went one adage, ‘san foy, sans loy, sans crainte, sans constance’”.¹⁸

Più avanti, Cesare parrebbe essersi finalmente affrancato dal giogo di Cleopatra, come appunto egli dichiara orgogliosamente in apertura della scena ii dell'atto III: “Now have I shaked off these womanish links, | In which my captived thoughts were chained afore | By that fair charming Circe's wounding look” (III.ii.1197-1199). Come Cesare sia riuscito in quest'impresa non è mai specificato; tuttavia, la sua consapevolezza dell'affinità fra Cleopatra e Circe dovrebbe teoricamente costituire un indizio della sua completa rigenerazione. In realtà, come osserva Sarah Hatchuel, Cesare “conjures [Cleopatra's] presence by the mere mention of her. This presence/absence is a sign of denial and participates in bringing Cleopatra into Rome as a ghost-like figure”.¹⁹ Lungi dall'essersi liberato

dall'egiziana, Cesare sembra, infatti, aver invece smarrito completamente ogni traccia delle sue qualità umane di clemenza e compassione, insieme a gran parte del suo senso di realtà, cominciando a comportarsi – ed è qui palpabile l'influsso della tradizione lucanea e senecana²⁰ – come un emulo (quasi grottesco) del Tamerlano di Marlowe,²¹ uno spacccone dall'insensata ambizione, irrefrenabile nell'espressione della sua ὑβρις. Cesare era stato raffigurato come ambizioso e distruttivo da alleati e nemici già *prima* dell'incontro con Cleopatra,²² ma è bensì vero che il lettore aveva potuto assistere anche al perdono di Bruto, emanazione della sua proverbiale *clementia*, alla sua inaspettata espressione di rimorso nei confronti della distruzione provocata dalla guerra civile e alle sue sincere lacrime sulla testa di Pompeo; persino uno dei suoi più influenti nemici, Cicerone, era giunto a definirlo “of nature fair and courteous” (II.iv.1028-1030). Tutto ciò rende l'improvvisa impennata della superbia di Cesare ancora più stupefacente. Subito dopo essersi gloriato del proprio affrancamento dalle catene egiziane, egli inizia a vantarsi pure della fama conseguita, che “through her shrill triumph doth [his] name resound | And makes proud Tiber and Ligurian Po | [...] | Bear [his] name's glory to the ocean main, | Which to the world's end shall it bound it again” (II.iii.1203-1207). La sua grandezza è tale che, “To earth's astonishment and amaze of heaven”, essa potrà “Call down these golden lamps from the bright sky | And leave heaven blind, [his] greatness to admire” (II.iii.1223, 1215-1216). Come se ciò non bastasse, la sua incontrollabile euforia è per giunta alimentata dai membri del suo stesso *entourage*, i quali seguivano a esaltarlo con lodi sperticate alla stregua di una divinità, facendolo sentire in diritto di esigere che persino “The conquering issue of immortal Jove [vale a dire, Alessandro Magno] | [...] | Must to [his] glory veil his conquering crest” (II.iii.1263, 1267). Tale improvvisa e assurda eruzione di superbia, che ha luogo *esattamente dopo* che Cesare è venuto in contatto con Cleopatra, va probabilmente interpretata come diretta conseguenza della sua eccessiva indulgenza nei piaceri sensuali offerti dalla regina egiziana. Cesare potrà anche illudersi di essersi liberato per sempre dalla sua morsa, ma la loro relazione pare averlo contaminato nel profondo, facendo-

Intemperanza ed effeminazione in Caesar's Revenge

gli smarrire il lume della ragione e il senso di realtà, oltre che qualunque residuo della sua precedente umanità e del suo autocontrollo.²³ Ciò non deve sorprendere, dal momento che in *early modern English*, come osserva Gary Spear, “*effeminate* could also be used as a verb, meaning to weaken, to corrupt, to cause to degenerate—not just to enfeeble men but to weaken and corrupt entire social institutions and structures identified with male [...] power”.²⁴ Ad ogni modo, però, il delirio di grandezza cesariano ancora non ha raggiunto il suo apice.

Ciò avviene due scene più tardi, quando, in un passo a metà strada fra il *Tieste* di Seneca e il *Tamburlaine* di Marlowe, percependo se stesso come “the god of battle” e spinto ad agire da un irrefrenabile “Desire of fame and hope of sweet revenge” (III.iv.1442), Cesare pregusta la distruzione che seminerà nell'imminente campagna d'Asia contro i Parti. Poiché un'antica profezia stabilisce che soltanto un re potrà conquistare la Partia, Antonio e gli altri, bramosi di vedere “Caesar ruling over all the world” (III.ii.1226), offrono a Cesare un diadema, che egli prontamente rifiuta (III.iv.1459-1463). A tutta prima, la sua decisione parrebbe scaturire da nobili motivi: Cesare dichiara che a spingerlo alle conquiste sono la virtù e l'amore per i Romani, non l'ambizione (III.iv.1468-1474). Inoltre, un barlume del suo antico discernimento sembra permanere nel suo animo, quand'egli rivela la propria consapevolezza che, considerata l'avversione viscerale del popolo romano nei confronti del titolo di re, non sarebbe per nulla saggio accettare una corona (III.iv.1469-1481). Tuttavia, quando Dolabella e Antonio gli porgono il diadema per la seconda volta, Cesare rivela in tono reboante la vera ragione sottesa alla sua scelta:

Content you, Lords, for I will be no king,
An odious name unto the Roman ear.
Caesar I am, and will be Caesar still,
No other title shall my fortunes grace,
Which I will make a name of higher state
Than monarch, king or world's great potentate.
Of Jove in heaven shall ruled be the sky,
The earth of Caesar, with like majesty.
(III.iv.1504-1511)

Com'è palese in questa boriosa proclamazione della sua smisurata superbia, in quest'incontrollata espressione della sua megalomania,²⁵ Cesare crede che le sue imprese lo collochino ben al di sopra del semplice titolo di sovrano. Addirittura ritiene di essere l'individuo designato dalla Storia a conferire il proprio nome a una nuova generazione di regnanti dalla sconfinata ambizione. Ponendosi al medesimo livello di Giove e dichiarando la propria grandezza non nel mezzo di una scena vuota bensì circondato dai suoi alleati (peraltro letteralmente in visibilio), egli riesce a superare in millanteria persino il Cesare vanaglorioso della tradizione senecana.²⁶ La sua ὕβρις ha ormai raggiunto il culmine e il dittatore è inevitabilmente destinato a cadere.

È come se, in buona sostanza, la diabolica influenza di Cleopatra, effeminando Cesare, ne catalizzasse la trasformazione in tiranno usurpatore: più precisamente, in *tyrannus ex defectu tituli*.²⁷ Il dramma, infatti, non descrive alcuna concreta azione tirannica da parte sua,²⁸ eccezion fatta per alcune vaghe allusioni a un suo presunto atteggiamento dispotico, concentrate, peraltro, in una conversazione fra tre figure minori dello schieramento pompeiano, che non dura più di una manciata di versi:

CAMBER

He doth refuse the title of a king,
But we do see he doth usurp the thing.

TREBONIUS

Our ancient freedom he empeacheth more
Then ever king or tyrant did before.

CASCA

The Senators by him are quite disgraced:
Rome, Romans, city, freedom, all defaced.

(III.v.1567-1572)

Con eccessiva rapidità, sono qui imputati a Cesare il (presunto) esercizio del potere assoluto – ad ogni modo non ancora formalizzato –, la restrizione di imprecisate libertà e la mancanza di riguardo verso la sacralità del Senato. Il tutto rimane piuttosto nebuloso e “[e]ven Casca’s allusion to Caesar’s disrespect toward the Senate [...] demonstrates a general disgust with Caesar’s authority and presumption instead of elucidating a particular act of tyranny”.²⁹ Che a

scatenare la metamorfosi di Cesare in tiranno usurpatore sia l'attrazione per una donna, per quanto bizzarro ciò possa sembrare, è in realtà in consonanza con quelle teorie rinascimentali che postulavano un chiaro collegamento tra effeminatezza e tirannia.³⁰ E in *Caesar's Revenge* Cesare è quindi tiranno non tanto per la sua condotta quanto perché facile preda d'impulsi emozionali disordinati che ne contaminano la ragione nelle sue pieghe più profonde, lasciando via libera a un'illimitata e pericolosa ambizione. Quest'inequivoca identificazione di Cesare come tiranno situa dunque pienamente la tragedia nel dibattito rinascimentale sul tirannicidio, aspetto che però non intendo approfondire ulteriormente in questa sede.

Il rischio di contaminazione che gli uomini ineluttabilmente si trovano ad affrontare tra le grinfie femminili è ulteriormente sottolineato nel dramma dalla decisione autoriale di alterare il resoconto storico, facendo incontrare per la prima volta Antonio e Cleopatra in Egitto insieme a Cesare.³¹ La sua presenza qui in questo momento della storia è chiaramente tesa a sottolineare ulteriormente il potere del fascino dell'egiziana, dal momento che pure Antonio si innamora a prima vista di lei.³² Il futuro triumviro interpreta qui il ruolo dell'amante frustrato, costretto a sfogare attraverso molteplici *asides* il proprio "melancholy discontent" (II.iii.927), la cui vera scaturigine deve essere celata ai suoi commilitoni, ai quali egli spiega di essere afflitto da alcuni non precisati "Thoughts of my country and return to Rome" (II.iii.937). Per quanto improbabile possa sembrare, la passione di Antonio è persino più travolgente di quella di Cesare, inducendolo a professarsi immediatamente "beauty's scholar" (II.iii.864) per lei e facendo scomparire la distinzione gerarchica fra loro attraverso il potere dell'amore.³³ Anch'egli elogia la sua perfezione e bellezza in stile cortese-petrarchesco ed è completamente in sua balia, "As [a] crazèd bark [...] tossed in troubled seas, | Uncertain to arrive in wishèd port" (I.iv.605-606). Ma, diversamente dal suo generale, Antonio non riesce a dimenticare Cleopatra nemmeno per un minuto dopo la morte di Pompeo ed è rapito dalla sua bellezza al punto da apparire sordo alle parole di chi gli sta attorno (II.iii.824-834, 920-934). Come dichiara in un soliloquio che attinge apertamente alla concezione medievale dell'amore come patologia

Domenico Lovascio

capace di condurre gli uomini alla pazzia e al motivo medievale del conquistatore fatalmente conquistato dalla follia d'amore, egli è completamente asservito a

her triumphing and imperious looks
Which is the saint and idol of my thoughts:
First was I wounded by her piercing eye,
Next prisoner ta'en by her captivating speech
And now she triumphs o'er my conquered heart,
In Cupid's chariot riding in her pride
And leads me captive, bound in beauty's bonds.
(III.iii.1299-1305)

Da vero amante frustrato, sminuisce i sentimenti del proprio rivale:

Caesar's lip-love, that never touched his heart,
By present triumph and the absent fire,
Is now waxed cold; but mine that was more deep,
Engraven in the marble of my breast,
Nor time nor Fortune e'er can raze it out.
(III.iii.1306-1310)

La forza delle sue catene amorose è tale che soltanto l'intervento soprannaturale, divino del suo Genio Buono può liberarlo dal potente incantesimo di Cleopatra. Il Genio, "probably derived jointly from the morality play and the good angel in *Dr Faustus*",³⁴ oltre che, forse, dal Genio Buono della *Faerie Queene*, prova a risvegliarlo dal suo profondo deliquio con parole assai dure, che sarebbero potute essere ugualmente indirizzate a Cesare:

Anthony, base female Anthony,
Thou woman's soldier, fit for night's assaults,
Hast thou so soon forgot the discipline
And wilsome tasks thy youth was trained to?
Thy soft down pillow was a helm of steel,
The cold damp earth, a bed to ease thy toil,
Affrighted slumbers were thy golden sleeps,
Hunger and thirst, thy sweetest delicates,
Stern horror, ghastly wounds, pale grisly death
Thy mind depressing pleasures and delights,
And now so soon hath an enchanted face

Intemperanza ed effeminazione in Caesar's Revenge

These manly labours lulled in drowsy sleep?
(III.iii.1312-1323)

Queste parole esplorano più pienamente e in maniera più colorita di quanto non avessero fatto quelle di Dolabella e del Lord le conseguenze demascolinizzanti di un abbandono sfrenato all'amore sull'*ethos* militare maschile, i cui principi fondamentali corrono il rischio perenne di essere completamente distrutti dal fascino femminile. Il violento giudizio del Genio e la sua successiva profezia circa la rovina che per colpa di Cleopatra si abatterà su di lui e sull'impero romano ("Thus your vain love which with delight began, | In idle sport shall end with blood and shame" [III.iii.1350-1351]) riescono infine a far comprendere ad Antonio la portata di ciò che gli è accaduto.³⁵ Egli decide di tornare uomo, risvegliandosi "from this idle dream, | Cast[ing] off these base effeminate passions | Which melt the courage of [my] manlike mind | And with [my] sword receive [my] sleeping praise" (III.iii.1361-1364). Purtroppo, l'incantesimo è infranto solo temporaneamente: Antonio vincerà sì a Filippi ma, come i lettori sanno, cadrà nuovamente preda della strega egiziana alcuni anni più tardi, gettandosi letteralmente a capofitto nell'abisso.

Per concludere, pur non potendo offrire un'analisi altrettanto particolareggiata di *The False One* di Fletcher e Massinger, mi pare non privo di interesse un esame dettagliato di alcune curiose analogie esistenti fra questo dramma e *Caesar's Revenge*, che potrebbe rivelare un rapporto di influenza tra i due testi. Esistono, anzitutto, tra le opere, alcuni paralleli verbali. L'uso del sintagma "imperious looks" (*The False One*, II.iii.112)³⁶ da parte del centurione Sceva per descrivere metonimicamente il potere delle armi seduttive di Cleopatra in *The False One* potrebbe attingere alle due occorrenze del medesimo sintagma, impiegato prima da Cesare e poi da Antonio (I.iv.571, III.ii.1299) in *Caesar's Revenge*. Altri due sintagmi sono assai simili (ma non identici) e si potrebbero semplicemente interpretare come inevitabile conseguenza dell'affinità tanto delle tematiche affrontate quanto dell'angolo prospettico tenuto dai due autori nei confronti del loro materiale. Il riferimento è, in questo caso, alle parole "Thou woman's soldier, fit for night's assaults" (CR, III.iii.1313) indirizzate dal Genio Buono ad Antonio, raffrontate a

quelle rivolte da Sceva a Cesare in *The False One*: “Grown now a woman’s warrior” e “women’s war” (*FO*, III.ii.3, II.iii.126). In secondo luogo, entrambe le opere condividono alcuni stilemi del *romance* cortese-cavalleresco. L’analogia più notevole in tal senso è rappresentata dal linguaggio cortese-petrarchesco utilizzato da Cesare e Antonio per descrivere Cleopatra, cui si affianca l’insistenza su un complesso di valori che si potrebbe definire anch’esso genericamente “cortese”, come dimostra l’enfasi posta da ambedue i drammi sull’impossibilità da parte del generale di rispondere negativamente alla richiesta d’aiuto della povera regina quando i due s’incontrano per la prima volta. Tuttavia, le parole usate nei due drammi dal generale romano (*CR*, I.iv.482-489; *FO*, II.iii.155-169) non mostrano paralleli verbali evidenti e l’analogia potrebbe essere mero risultato della comune influenza esercitata dalla tradizione. Le somiglianze finora descritte non sono, quindi, per nulla stringenti e potrebbero anzi apparire, in buona sostanza, fortuite.

Se ne individuano, tuttavia, altre due di maggiore interesse. La prima è il pentimento di Cesare. Entrambe le opere, infatti, includono una scena in cui il futuro dittatore esprime dolore e rimorso per la distruzione provocata dalla guerra civile. I due brani (*CR*, I.i.221-231, 255-267, 288-306; *FO*, II.iii.29-59) non presentano limpidi paralleli verbali, eccezion fatta per una somiglianza tra i sintagmi “tender breast” di *Caesar’s Revenge* (I.i.226) e “tender womb” di *The False One* (II.iii.39), associati entrambi a Roma, vista come amorevole madre. Quel che importa, però, è che il pentimento di Cesare non è riportato in alcuna fonte storica; questo implica che o all’anonimo autore oxoniense e a Fletcher balenò in testa la medesima idea in maniera indipendente – il che rimane, naturalmente, una possibilità – o che quest’ultimo attinse dal primo. La seconda, sorprendente analogia è la presenza di Antonio in Egitto con Cesare anche in *The False One*. Come si è già detto, questa è una deliberata distorsione del resoconto fontistico. Per giunta, in entrambi i casi il futuro triumviro s’innamora a prima vista di Cleopatra, sebbene la sua attrazione nei confronti di lei nel dramma di Fletcher e Massinger sia assai meno travolgente che in *Caesar’s Revenge*. Antonio è anche molto meno ostile a Cleopatra rispetto ai suoi commilitoni Sceva e Dolabella, ritenendola “a rare

Intemperanza ed effeminazione in Caesar's Revenge

woman, | A lady of that catching youth and beauty, | That unmatched sweetness" (*FO*, III.ii.7-9), provvista di "A youth that opens like perpetual spring | And [...] a tongue that can deliver | The oracles of love" (*FO*, III.ii.17-91). Questo è senza dubbio il linguaggio di uno schiavo d'Amore, ed è lo stesso Antonio a confessare a Sceva: "Would I had [her] | With all her faults too; let me alone to mend 'em | O' that condition I make thee mine heir" (*FO*, III.ii.21-23). Questa è dunque una seconda deviazione dal resoconto storico condivisa da entrambe le opere, le quali, per di più, si rifanno a fonti diverse per la composizione dell'intreccio: Appiano – come s'è detto – per *Caesar's Revenge*, Plutarco e Lucano per *The False One*. Naturalmente è impossibile affermarlo con assoluta certezza, ma almeno questi ultimi due punti di contatto fra i testi paiono difficili da interpretare come mero frutto del caso. A dispetto di quanto ebbe a sostenere Harry Morgan Ayres, il quale liquidava in una nota a piè di pagina alcune non meglio precisate "slight resemblances"³⁷ fra i due testi – forse le stesse da me evidenziate – come "almost undoubtedly fortuitous",³⁸ ritengo invece che, alla luce delle analogie appena elencate, si debba ritenere un'influenza diretta di *Caesar's Revenge* su *The False One* più che plausibile.

¹ Wyke, pp. 90-121. Le fonti principali degli eventi relativi al soggiorno di Cesare in Egitto sono: Cesare, *Commentarii de bello civili*, III.107-12; *Bellum Alexandrinum*, I-XXXIII; Lucano, *Bellum civile*, X; Plutarco, *Vita Caesaris*, XLVIII-XLIX; Svetonio, *Divus Iulius*, LII.1; Appiano, *Bella civilia*, II.90; Dione Cassio, *Historiae romanae*, XLII.2-9, 34-44. Autorevoli ricostruzioni storiche sono offerte, ad esempio, da Gelzer, pp. 246-257, e Canfora, pp. 209-232.

² Va riconosciuto, tuttavia, che Cleopatra non pare essere stata un soggetto di grande interesse per i drammaturghi inglesi prima della traduzione (1590) di *Marc Antoine* di Robert Garnier ad opera di Mary Sidney, contessa di Pembroke (cfr. Barroll, "Shakespeare and Roman History", p. 342), e anche in seguito essi si mostrarono comunque più interessati ai suoi ultimi momenti con Antonio. Cfr., ad esempio, *Cleopatra* (1594) di Samuel Daniel, *The Virtuous Octavia* (1598) di Samuel Brandon, *Antony and Cleopatra* (composto prima del 1600-01, ma andato perduto) di Fulke Greville, oltre a *Antony and Cleopatra* (1606-07) di William Shakespeare.

³ Altri due drammi (o forse lo stesso, noto però con due titoli differenti) che non sono giunti fino a noi potrebbero aver incluso la relazione tra Cesare e Cleopatra: *Ptolome*, rappresentato a Bull Inn nel 1578, e *Teleme*, messo in scena a corte dai Leicester's Men il 10 febbraio 1583 (Harbage e Schoenbaum, pp. 48, 52).

⁴ La grafia e la punteggiatura di tutte le citazioni dai testi in *early modern English* sono state tacitamente modernizzate secondo i principi stabiliti da Wells, pp. 3-36. D'ora in avanti

ci si riferirà a *Caesar's Revenge* con la sigla CR. L'edizione di riferimento è quella curata da Boas (1911).

⁵ Dico preterintenzionalmente poiché mi sembra che l'effetto parodico ottenuto dal drammaturgo sia più che altro una conseguenza secondaria del suo obiettivo principale, vale a dire la condanna del pericolo rappresentato dalla donna per la mascolinità. Boas (p. 271) ricorda inoltre come la relazione tra Cesare e Cleopatra, certamente non nei suoi aspetti parodici, sia stata senz'altro influenzata anche da quella fra Tamerlano e Zenocrate.

⁶ L'*OED* definisce "pole" (n.2) come "[e]ither of the two points in the celestial sphere (north and south) about which as fixed points the stars appear to revolve, being the points at which the line of the earth's axis meets the celestial sphere (more fully celestial pole)". Per quanto riguarda l'appellativo Cinzia, esso era per l'appunto uno degli epiteti della dea greca della luna Artemide, nonché della regina Elisabetta, la cui castità pare qui chiamata in causa per contrasto rispetto alla lascivia di Cleopatra.

⁷ Vallaro, p. 34.

⁸ Cfr. *Faerie Queene*, XII.80. La scelta della "Lydian harmony" è assolutamente appropriata per la situazione, dal momento che quello lidio era "one of the modes in ancient Greek music, characterized as soft and effeminate" (*OED*, "Lydian", *adj.* and *n.*, A.2.a).

⁹ Si potrebbe qui obiettare che l'ammissione da parte di Cesare del suo anelito alla carneficina si ponga in netta contraddizione con i rimorsi esternati in precedenza. Questo è in parte vero, ma pare avere ragione Yu (p. 43) quando riconduce tale incoerenza alla funzione di *exemplum* rivestito dalla relazione tra il generale romano e la regina egiziana, e osserva giustamente che in questa specifica situazione "a bloodthirsty Caesar is most effective in portraying the threat sensual femininity poses to martial ethos".

¹⁰ Significativamente, gran parte dei fiori qui elencati deve il proprio nome a mitici amanti andati incontro a morte prematura: Giacinto, Amaranto e Narciso.

¹¹ La cui descrizione, peraltro, attinge a piene mani alle opere di Lucano, Spenser e Marlowe. Cfr. Ayres, "*Caesar's Revenge*", pp. 776, 783-784. Sebbene Cleopatra non alluda mai al sesso in maniera esplicita, condivido anche qui l'osservazione di Yu (p. 41), secondo il quale "[t]he image of Caesar, as Helios, impregnating Cleopatra, as Ceres, demonstrates the sexual nature of their attraction" (CR, I.iv.490-501). Non posso dunque concordare con l'opinione di Ronan ("Caesar On and Off", p. 78), il quale invece ritiene che nella *pièce* "Caesar would rather steal treasures than chase Pompey or make love".

¹² Cfr. Bushnell, "Tyranny", p. 339. La stessa Bushnell (*ibid.*, p. 343) ricorda anche come nel Rinascimento l'effeminatezza fosse associata a un'ampia gamma di caratteristiche: "weakness, submissiveness, [...] lack of courage", "a love of pleasure". Spear (p. 411) nota inoltre che "the term could name phenomena as widely divergent as male physical weakness, love of excessive pleasure (especially sexual pleasure with women), or an antiheroic military ethos". Cfr. anche la definizione che l'*OED* dà dell'aggettivo "effeminate" (*adj.* and *n.*, A.1.a): "[w]omanish, unmanly, enervated, feeble; self-indulgent, voluptuous; unbecomingly delicate or over-refined". Paradossalmente, dunque, secondo tale concezione un uomo che intrattenesse molti rapporti sessuali con molte donne si sarebbe guadagnato la non invidiabile etichetta di "effeminato".

¹³ Foucault, pp. 98-99.

¹⁴ Tanto più che alla fine della scena Cesare mostra di disinteressarsi completamente di Roma, esortando i compagni a banchettare senza freni (II.iii.939-942). È inoltre importante rilevare che l'aggettivo "womanish" è impiegato cinque volte su sei per indicare degli impedimenti all'azione. Ciò avviene in relazione a Pompeo (I.i.174), Cesare (I.i.269 e III.ii.1997), Cornelia (II.ii.791) e Achilla (II.i.681). Lo stesso si può dire delle due occorrenze dell'aggettivo "effeminate" a proposito ancora di Pompeo (I.i.126) e Antonio (III.iii.1361).

Intemperanza ed effeminazione in Caesar's Revenge

¹⁵ Barroll (*Shakespeare and Roman History*, p. 293) osserva come *Caesar's Revenge* ritragga "Cleopatra as an entity which while morally culpable is also reminiscent of mythological archetypes" e come la sua analisi psicologica resti purtroppo "confined to a dogmatic condemnation of her by the other characters".

¹⁶ Chernaik, p. 139.

¹⁷ Bushnell, "Tyranny", p. 342. Il più noto ed esplicito trattato dell'epoca ad associare femminilità e tirannia è senz'altro *The First Blaste of the Trumpet against the Montrous Regiment of Women* (1558) di John Knox (cfr. a questo proposito ancora Bushnell, *Tragedies of Tyrants*, p. 65).

¹⁸ Zemon Davis, p. 124.

¹⁹ Hatchuel, p. 106.

²⁰ Schanzer, p. 21.

²¹ Ritengo quindi che vada limitata esclusivamente a questa seconda fase del dramma – e con qualche leggera riserva – l'opinione di Boas (p. 270), peraltro condivisa da Ayres ("*Caesar's Revenge*", pp. 786-787), secondo cui "the whole conception of Caesar is manifestly inspired by Tamburlaine".

²² Questo rende arduo condividere la posizione di Schanzer (p. 21), quando afferma che nelle prime scene Cesare è presentato in "a wholly sympathetic manner".

²³ Piuttosto curiosamente, una spiegazione analoga è stata fornita da alcuni studiosi per l'improvviso cambio di atteggiamento del Cesare storico nei confronti dei senatori dopo il suo ritorno dall'Egitto. Cfr., ad esempio, Collins, pp. 445-446.

²⁴ Spear, p. 411.

²⁵ Ronan, "*Antike Roman*", p. 110.

²⁶ Gary, p. 270.

²⁷ Il termine fu coniato dal giurista Bartolo da Sassoferrato nel Trecento. Cfr. Quagliani, *Politica e diritto nel Trecento italiano* (1983).

²⁸ Anche Hadfield (p. 73) sostiene che Cesare "is spurred on to tyranny in part through his affair with Cleopatra, whose 'tyrannizing' eyes inspire him", ma non sviluppa l'argomentazione.

²⁹ Yu, p. 53.

³⁰ Come ricorda, infatti, Bushnell ("Tyranny", p. 339), "[i]n [early modern] statecraft rhetoric, the king is the man of reason, while the tyrant is one driven by passion, and desire for sex".

³¹ Antonio probabilmente conobbe Cleopatra quando Cesare era ancora in vita, ma di certo non in quest'occasione. Vd. Burstein, p. 23: "Roman legend claimed that the fifteen-year old Cleopatra first met and charmed Antony when he was a dashing cavalry officer in Gabinius' army, which returned Ptolemy XII to power, but this is unlikely. She would certainly have met him during her visits in Rome—especially in 44 B.C.E.". Su quest'aspetto cfr. anche Ronan, "Roman Thoughts", pp. 174, 181 nota 5.

³² Boas (p. 275) ritiene che questa deviazione dalle fonti fosse invece esclusivamente finalizzata al "furto" di alcuni brani della *Spanish Tragedy* di Thomas Kyd.

³³ Hatchuel, p. 104.

³⁴ Weis, p. 182.

³⁵ "That fatal face which now doth so bewitch thee, | Like to that vain unconstant Greekish dame | Which made the stately Ilian towers to smoke, | Shall thousand bleeding Romans lay on ground" (III.iii.1332-1335). Qui il Genio Buono sta sovvertendo una precedente similitudine in stile marloviano tra Cleopatra ed Elena di Troia usata dallo stesso Antonio (Liv.523-531), rivelandone le sinistre e sfavorevoli implicazioni morali, delle quali invece egli era apparso del tutto inconsapevole. Vd. Weis, p. 180.

³⁶ D'ora in avanti ci si riferirà a *The False One* con la sigla FO. L'edizione di riferimento è quella curata da Turner (1992).

³⁷ Ayres, "Shakespeare's *Julius Caesar*", p. 225 nota 1.

³⁸ *Ibid.*

OPERE CITATE

- ANONYMOUS. *The Tragedy of Caesar's Revenge*. A cura di Frederick S. BOAS. Oxford, Malone, 1911.
- AYRES, Harry Morgan. "Caesar's Revenge". *PMLA* 30 (1915), 771-787.
- AYRES, Harry Morgan. "Shakespeare's *Julius Caesar* in the Light of Some Other Versions". *PMLA* 25 (1910), 183-227.
- BARROLL, John Leeds. *Shakespeare and Roman History*. Tesi di dottorato, Princeton University, 1956.
- BARROLL, John Leeds. "Shakespeare and Roman History". *Modern Language Review* 53 (1958), 327-343.
- BOAS, Frederick S. *University Drama in the Tudor Age*. Oxford, O. U. P., 1914.
- BURSTEIN, Stanley Mayer. *The Reign of Cleopatra*. Westport, Greenwood, 2007.
- BUSHNELL, Rebecca W. *Tragedies of Tyrants: Political Thought and Theater in the English Renaissance*. Ithaca, Cornell U. P., 1990.
- BUSHNELL, Rebecca W. "Tyranny and Effeminacy in Early Modern England". *Reconsidering the Renaissance: Papers from the Twenty-First Annual Conference*. A cura di Mario A. DI CESARE. Binghamton, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1992. 339-354.
- CANFORA, Luciano. *Giulio Cesare. Il dittatore democratico*. Bari, Laterza, 1999.
- CHERNAIK, Warren. *The Myth of Rome in Shakespeare and His Contemporaries*. Cambridge, C. U. P., 2011.
- COLLINS, John H. "Caesar and the Corruption of Power". *Historia* 4 (1955), 445-465.
- FLETCHER, John, e Philip MASSINGER. *The False One*. A cura di Robert Kean TURNER. *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*. Vol. VIII. A cura di Fredson BOWERS. Cambridge, C. U. P., 1992. 113-221.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité 2. L'usage des plaisirs*. Paris, Gallimard, 1984.
- GARY, Martine Jeanine. *The Theme of Caesar and Brutus in Sixteenth-Century Tragedy*. Tesi di dottorato, University of Denver, 1979.

Intemperanza ed effeminazione in Caesar's Revenge

- GELZER, Matthias. *Caesar: Politician and Statesman*. Traduzione di Peter Needham. Cambridge (MA), Harvard U. P., 1968.
- HADFIELD, Andrew. *Shakespeare and Republicanism*. Cambridge, C. U. P., 2008 (rev. ed.).
- HARBAGE, Alfred, e Samuel SCHOENBAUM. *Annals of English Drama, 975-1700*. London, Methuen, 1964.
- HATCHUEL, Sarah. *Shakespeare and the Cleopatra/Caesar Intertext: Sequel, Conflation, Remake*. Madison, Fairleigh Dickinson U. P., 2011.
- QUAGLIONI, Diego. *Politica e diritto nel Trecento italiano. Il De tyranno di Bartolo da Sassoferrato, 1314-1357*. Firenze, Olschki, 1983.
- RONAN, Clifford J. "Antike Roman": *Power Symbology and the Roman Play in Early Modern England: 1585-1635*. Athens, U. of Georgia P., 1995.
- RONAN, Clifford J. "Caesar On and Off the Renaissance English Stage". *Julius Caesar: New Critical Essays*. A cura di Horst ZANDER. London, Routledge, 2005. 71-89.
- RONAN, Clifford J. "Caesar's Revenge and the Roman Thoughts in *Antony and Cleopatra*". *Shakespeare Studies* 19 (1987), 171-182.
- SCHANZER, Ernest. *The Problem Plays of Shakespeare*. London, Routledge, 1963.
- SPEAR, Gary. "Shakespeare's 'Manly' Parts: Masculinity and Effeminacy in *Troilus and Cressida*". *Shakespeare Quarterly* 44 (1993), 409-422.
- VALLARO, Cristina. *La simbologia lunare nei canzonieri elisabettiani*. Milano, I. S. U. U. Cattolica 2004.
- WEIS, René J. A. "Caesar's Revenge: A Neglected Elizabethan Source of *Antony and Cleopatra*". *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West* (1983), 178-186.
- WELLS, Stanley. *Modernizing Shakespeare's Spelling: With Three Studies of the Text of Henry V by Gary Taylor*. Oxford, O. U. P., 1979.
- WYKE, Maria. *Caesar: A Life in Western Culture*. London, Granta, 2007.
- YU, Jeffrey J. *Renaissance Caesars and the Poetics of Ambiguity: Dramatic Representations of Julius Caesar in the English Renaissance*. Tesi di dottorato, University of Massachusetts Amherst, 1995.
- ZEMON DAVIS, Natalie. *Society and Culture in Early Modern France*. Stanford, Stanford U. P., 1975.