



**ATTI** *della*  
**ACCADEMIA PELORITANA**  
**DEI PERICOLANTI**

CLASSE DI LETTERE, FILOSOFIA E BELLE ARTI

XCVI 2020

ISSN 2723-9578





**ATTI** *della*  
**ACCADEMIA PELORITANA**  
**DEI PERICOLANTI**

CLASSE DI LETTERE, FILOSOFIA E BELLE ARTI

XCVI 2020

ISSN 2723-9578

DIRETTORE DEL COMITATO EDITORIALE

Vincenzo Fera

COMITATO EDITORIALE

Michela D'Angelo

Vincenzo Fera

Giuseppe Giordano

COMITATO DI REDAZIONE

Anita Di Stefano

Francesco Galatà

Sandro Gorgone

REFERENTE TECNICO

Nunzio Femminò, *Sistema Bibliotecario di Ateneo* - Messina

Contatto principale: [fera@unime.it](mailto:fera@unime.it)

Sito web: <http://cab.unime.it/journals/index.php/APLF>

## SOMMARIO

VALERIO CIAROCCHI <i>Il magistero ecclesiastico sulla musica sacra. Documenti e definizioni</i>	5
MARÍA MONTSERRAT VILLAGRÁ TERÁN <i>Los regionalismos y su traducción en Cronache del Borgo. Nicolò mi ha detto... de Maria Eugenia Mobilia</i>	19
MARÍA MONTSERRAT VILLAGRÁ TERÁN <i>Traducir el nombre del amor. Estrategias de traducción de los nombres y categorías afines en la novela de Maria Eugenia Mobilia L'inganno del ragno</i>	35
<i>La ricezione antica e moderna di figure ed eventi della storia di Roma. Fra ideologia e tendenza. Atti del Convegno (Messina, Sala dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti, 13 dicembre 2019)</i>	
MARILENA CASELLA - LIETTA DE SALVO <i>Introduzione al convegno di studi</i>	53
GIAN LUCA GRASSIGLI <i>Da Carmine Gallone a Luigi Magni: due modi di dire Scipione</i>	57
ROBERTO CRISTOFOLI <i>Cleopatra e la fine della Repubblica. Questioni e ricostruzioni storiche nel film di Mankiewicz</i>	89
SERGIO RODA <i>Commander in chief. Presidenti USA e imperatori romani. Uno stereotipo della cultura popolare americana</i>	109



ROBERTO CRISTOFOLI

Cleopatra e la fine della Repubblica.  
Questioni e ricostruzioni storiche nel film di Mankiewicz

Andato in scena per la prima volta a New York nel giugno del 1963 dopo un lavoro di poco meno di tre anni dapprima a Londra e poi soprattutto a Roma, Anzio ed Ischia, nel 1964 venne presentato anche in Italia il film *Cleopatra* di J.L. Mankiewicz, per la seconda parte ispirato al libro di Carlo Maria Franzero *La vita e i tempi di Cleopatra* (1958) oltre che costruito ovviamente nella sua interezza sulle fonti classiche, e prodotto dalla 20<sup>th</sup> Century Fox con un costo spropositato (più di 40 milioni di dollari dell'epoca, non compensati dagli incassi).

Il film, ascrivibile al genere *peplum* e di durata superiore alle tre ore, annoverava i migliori tra gli attori del momento, a cominciare dai protagonisti: Liz Taylor, sulla soglia dei trent'anni, nel ruolo di Cleopatra, e Richard Burton in quello di Marco Antonio; come è noto, i due attori divennero durante la lavorazione del film una coppia anche fuori dal set. Gli attori, i costumi, le comparse, il materiale di scena, le scene di battaglia, le imbarcazioni, gli animali, resero immortale l'impatto di questo film sull'immaginario dell'epoca; la ricostruzione scenografica è accurata, e, a prescindere da quegli anacronismi palesemente volontari, solo pochi particolari sono inconsapevolmente sfuggiti al vaglio del regista e dei collaboratori (tra questi, l'anacronistico orologio da tavolo che Ottavia mostra ad Antonio nel corso di una cena). Il film venne poi girato con la tecnica – da poco introdotta dalla stessa 20<sup>th</sup> Century Fox – del Cinemascope, che, applicando un anamorfizzatore, facilitava la creazione di fotogrammi con campo visivo molto esteso e nei fatti raddoppiato (2,35:1).

Il film di Mankiewicz si poneva sulla scia di un ritrovato interesse per le vicende di cui tratta, iniziato proprio con il lungometraggio che lo stesso regista aveva dedicato a Cesare poco prima della metà degli anni Cinquanta;

un interesse che si era poi amplificato con gli anni Sessanta, in Italia soprattutto grazie a Sergio Grieco.

La figura di Cleopatra è stata comprensibilmente un soggetto preferito tra quelli della storia antica. La sua fortuna cinematografica iniziò nel 1912, a livello ancora di cinema muto, con il film di Charles Gaskill, mentre qualche anno dopo, nel 1917, la stessa 20<sup>th</sup> Century Fox portò sugli schermi la *Cleopatra* di Gordon Edwards, con la regina d'Egitto caratterizzata da una sensualità che rasenta la parodia e marca la difficoltà di un'identificazione con le istanze delle donne contemporanee, che del resto era al di là della temperie storica e degli intenti del prodotto. La *Cleopatra* di Cecil De Mille, del 1934, fu poi la protagonista – impersonata da Claudette Colbert – di un film in sonoro, che la vede sempre cangiante in un'emozionalità che alterna tinte drammatiche a tinte più naïf, che possono destare una involontaria comicità nello spettatore, nella cornice di un erotismo del resto congeniale ad una delle più avvenenti attrici del momento: la contrapposizione tra le matrone romane e l'emancipata donna egiziana è volutamente accentuata nel film, in cui il trattamento di Marco Antonio finisce per essere poi caricaturale. Il film contrae debiti d'ispirazione nei confronti della commedia di fine Ottocento di G.B. Shaw, il cui trattamento della regina d'Egitto le toglieva parte del fascino della seduttrice consapevole per fare maggiormente leva sulla sua imprevedibilità capricciosa, atta a destare tenerezza negli uomini.

Si è spesso guardato alla *Cleopatra* di Mankiewicz come ad un film diviso in due parti sostanziali: *Cleopatra* e *Cesare* – quella preferita dalla critica –, e poi *Cleopatra* e *Antonio*, con la regina d'Egitto che, già ambiziosa nella prima parte, nella seconda parte del film si dimostra molto più autoconsapevole ed emancipata, mentre Marco Antonio perde terreno sul piano della autorevolezza e della lucidità politico-militare, parallelamente all'intensificarsi della sua passione per Cleopatra, che lo induce a subordinarsi ai suoi voleri, come nel caso delle donazioni territoriali e della fuga dal mare di Azio. Il cosiddetto “doppio intreccio” che caratterizza molti film di questa tipologia, consistente nell'inserimento, all'interno di una cornice riconosciuta come storica, di vicende spesso private che appartengono a un piano di fantasia, in questo caso è limitato, e al più può consistere nell'attribuire ai personaggi un approccio talora non comprovato a vicende che però, nella loro ossatura generale, tendono a rimanere come le fonti le attestano.



Il film di Mankiewicz prende le mosse dall'esito della battaglia di Farsalo dell'agosto del 48: il vincitore, Cesare, osserva rattristato il rogo dei morti sul campo di battaglia, mentre lo sconfitto, Pompeo, è fuggito, cercando vanamente protezione in Egitto presso la corte di Tolomeo XIII; quest'ultimo, su istigazione dell'eunuco Potino, lo fece uccidere alla fine di settembre.

Cesare arriva ad Alessandria all'inizio dell'ottobre del 48: nel film, il nome di Cleopatra è per la prima volta introdotto dallo stesso Tolomeo XIII alle orecchie del vincitore di Farsalo come quello di una morta; poi Potino precisa che Cleopatra era invece fuggita da Alessandria in seguito ai contrasti con il fratello Tolomeo XIII. Cesare, dal canto suo, voleva che Tolomeo e Cleopatra regnassero insieme.

Cleopatra appare a Cesare in una maniera scenografica: è portata da un suo servo, Apollodoro, che si spaccia per mercante di tappeti, avvolta entro uno di questi<sup>1</sup>. L'incontro tra i due, con l'attrazione spiccata che la donna esercita su di lui, nel film è a monte della decisione di Cesare di esaudire la richiesta di Cleopatra: essere reinsediata sul trono d'Egitto, e come regnante unica; ma nella realtà storica Cesare in un primo momento combinò il matrimonio tra Cleopatra, che aveva superato i vent'anni, e il fratello non ancora dodicenne Tolomeo XIV.

Cleopatra nei confronti di Cesare si pone da subito in una maniera tutt'altro che remissiva, e solo nel prosieguo del loro rapporto mostrerà una riverenza ed una ammirazione crescente: ma al loro primo colloquio la regina non manca di precisare a Cesare che lui era suo ospite, e lei non era la sua prigioniera, tanto più che la grandezza di Roma si fondava sulle ricchezze dell'Egitto.

La volta in cui Cesare disattese un appuntamento con Cleopatra, lei lo rimproverò aspramente, comunicandogli peraltro di averlo visto piangere, al mattino, davanti alla tomba di Alessandro Magno: un'ammirazione, quella di Cesare per il Macedone, che in realtà è attestata dalle fonti come sorta nel 61 durante la sua propretura nella Spagna Ulteriore, mentre leggeva un libro sulle imprese di Alessandro e si rammaricava che alla stessa età di quello non avesse ancora compiuto nulla di notevole<sup>2</sup> – ciò che nel film stesso, più avanti, il regista mostra di sapere bene.

<sup>1</sup> Plutarco, più prosaicamente, parlò invece di uno *στροματόδεσμος*, un sacco con l'arredo per il letto (*Caes.* 49,2).

<sup>2</sup> Plut., *Caes.* 11,5-6.

La trama del film, proseguendo, vede Cesare (impersonato da Rex Harrison) alle prese con il *bellum Alexandrinum*: nel corso degli scontri connessi, Cesare fece incendiare le navi egizie, e il fuoco si propagò verso la città con esito nefasto per la celebre Biblioteca di Alessandria<sup>3</sup>. Cleopatra andò allora su tutte le furie, e affrontò Cesare definendo i Romani “un’accozzaglia di barbari”.

La guerra alessandrina venne conclusa vittoriosamente da Cesare alla fine di marzo del 47, ma il vincitore non ebbe alcuna fretta di lasciare l’Egitto: intraprese un viaggio lungo il corso del Nilo assieme alla regina reinsediata sul trono<sup>4</sup>. Nell’evolversi del rapporto con Cleopatra, il Cesare di Mankiewicz si confessa presago del fatto che sarebbe stato pugnalato, e afferma di fidarsi solo di Marco Antonio<sup>5</sup>: in questo modo, viene introdotto il co-protagonista della seconda parte del film, che invece nella prima entra in scena dopo circa un’ora, ad annunciare alla moglie di Cesare, Calpurnia, quello che è presentato come il matrimonio tra Cesare e Cleopatra, pur stemperandone il significato. Stupisce come nelle analisi del film non sia stato adeguatamente sottolineato il carattere di “traduzione” che la parola matrimonio in questo caso riveste, designando una relazione amorosa presa molto sul serio in nome della ragion di Stato, e che avrebbe portato al probabile concepimento di un figlio: pur se Cleopatra dovette presentarla come una ierogamia<sup>6</sup> fra lei stessa identificata con Mut e Cesare trasfigurato in Amon, almeno a Roma e a livello di diritto romano quella tra Cesare e Cleopatra restò invece, come detto, una semplice relazione amorosa.

Come asse portante della sua strategia politica, animata dal progetto di unificare l’Egitto e Roma in un solo impero dominante, nel film Cleopatra fa leva sulla mancanza per Cesare di un figlio maschio. Dopo aver chiesto

<sup>3</sup> Plut., *Caes.* 49,6.

<sup>4</sup> Suet., *Iul.* 52,1; App., *Civ.* 2,90,379; cfr. a riguardo D.W. ROLLER, *Cleopatra. A Biography*, Oxford 2010, 65 s.

<sup>5</sup> Libera interpretazione del regista sulla base di Plut., *Caes.* 60,6 e 62,10: nel primo passo, Cesare in un impeto di rabbia si dice disposto ad esporre il collo a chi volesse colpirlo; nel secondo, rimanda al mittente ogni sospetto su Antonio.

<sup>6</sup> Cfr. A. WEIGALL, *The Life and the Times of Cleopatra Queen of Egypt. A Study in the Origin of the Roman Empire*, New York 1968, 127 s.

a Cesare se Marco Giunio Bruto fosse suo figlio,<sup>7</sup> e aver ricevuto da lui la risposta negativa in cui sperava, con la precisazione che oltretutto sua moglie Calpurnia era sterile, la regina si determina a dargli un figlio maschio, che avrebbe presentato come nato da una ierogamia; quando il bambino venne effettivamente alla luce, Cesare lo riconobbe, prima di partire verso la fine di giugno o l'inizio di luglio del 47 per la Siria e portarsi poi in Cappadocia per la guerra contro Farnace (il figlio di Mitridate VI), vinta il 2 agosto con la battaglia di Zela.

Cesarione (invece assente nel film di De Mille), la cui nascita è stata collocata da alcuni studiosi nel 44, dovette venire alla luce appunto nel 47, e probabilmente, sulla base della stele del Serapeo di Memphis (ora al Louvre: IM 8), nel mese di giugno o all'inizio di luglio<sup>8</sup>: Plutarco e Svetonio lo riconducono la sua nascita alla relazione fra i due<sup>9</sup>. Antonio, nella lotta politica successiva alla morte di Cesare, ne avrebbe sostenuto la paternità cesariana (che alcuni autori greci attestano rispecchiata anche dalla somiglianza), smentita invece da Oppio, che scrisse addirittura un libro per ricondurre il vanto alla mera ambizione di Cleopatra<sup>10</sup>; lo stesso Cassio Dione introduce la paternità cesariana del fanciullo come una circostanza affermata da Cleopatra<sup>11</sup>. La carta-Cesarione come figlio naturale di Cesare, che appunto Antonio avrebbe utilizzato in funzione anti-ottaviana, è da Mankiewicz anticipata al momento dei prodromi di un contrasto tra Antonio e Ottaviano immaginato sorgere già nel contesto di metà anni Quaranta: e così Antonio chiede a Ottaviano se Cesarione lo preoccupasse, con anticipazione parallela delle ambizioni del giovane parente di Cesare ad una

<sup>7</sup> Sulla questione, che non ha reale fondamento storico, della presunta paternità cesariana di Bruto, cfr. tra le molte altre la dettagliata e recente trattazione di K. TEMPEST, *Brutus. The Noble Conspirator*, New Haven - London 2017, 101 ss.

<sup>8</sup> Colloca la nascita di Cesarione nel 47, tra gli altri, E. GRZYBEK, *Pharao Caesar in einer demotischen Grabschrift aus Memphis*, «Museum Helveticum» 35, 1978, 149-158; diversamente, per l'anno di nascita di Cesarione, soprattutto sulla base di Cic., *Att.* 14,20,2, pensano al 44, tra gli altri, M. CHAUVEAU, *Cléopâtre au-delà du mythe*, Paris 1998, 52 s.; A. ELLER, *Césarion: controverses et précisions à propos de sa date de naissance*, «Historia» 60, 2011, 474-483.

<sup>9</sup> Plut., *Caes.* 49,10; Suet., *Iul.* 52,1.

<sup>10</sup> Suet., *Iul.* 52,2.

<sup>11</sup> 47,31,5.

fase in cui queste non potevano ancora essere maturate in colui che era semplicemente uno dei *pontifices*.

Con incongruenza cronologica, nel film il trasferimento di Cleopatra dall'Egitto ed il suo arrivo a Roma sono collocati dopo che Cesare è stato nominato dittatore a vita: ma il vincitore delle guerre civili ricevette la dittatura vitalizia solo in un periodo compreso tra la fine di gennaio e la metà di febbraio del 44 a.C.<sup>12</sup> Nella realtà storica, Cleopatra si dovette trasferire a Roma, in un palazzo di Cesare a Trastevere<sup>13</sup>, al più tardi nell'autunno del 46<sup>14</sup>, ed in quell'anno Cesare aveva assunto, dopo la vittoria di Tapso sulle resistenze pompeiane in Africa, la terza dittatura, decennale ed ancora da rinnovarsi anno per anno<sup>15</sup>. Cassio Dione attesta le critiche che Cesare si attirò per la relazione amorosa con Cleopatra<sup>16</sup>, la quale, pure, era venuta a Roma insieme al neo-sposo Tolomeo XIV: Cesare li considerava "amici ed alleati del popolo romano". Fu in questo lasso di tempo che Cesare introdusse nel nuovo tempio di Venere Genitrice una statua d'oro di Cleopatra, la quale, dal canto suo, indusse Cesare a diffondere il culto di Iside e Serapide. Non c'è consenso tra gli studiosi sulla durata del soggiorno di Cleopatra a Roma: c'è chi pensa a un soggiorno ininterrotto, mentre altri, confortati dalla testimonianza di Svetonio<sup>17</sup>, ad un primo periodo limitato, interrotto dalla partenza di Cesare per la Spagna alla fine del 46, e poi ad un successivo ritorno, anche in considerazione del fatto che il ruolo di regina dell'Egitto avrebbe reso difficile a Cleopatra restare lontana per molto tempo dalla sua patria<sup>18</sup> (anche se, teoricamente, avrebbe potuto fare ritorno in Egitto il solo Tolomeo XIV).

La prima parte del film è suggellata appunto dall'arrivo a Roma di Cleopatra (nella realtà storica, come detto, casomai un secondo arrivo, all'inizio del 44, dopo il primo nel 46), la quale, passata sotto un'anticipazione

<sup>12</sup> Vd. Cic., *Phil.* 2,34,87 e le monete in GRUEBER 1910, I, nn. 4154 e ss., 545-551; cfr. *Fasti Capit.* 58 e s.; Suet., *Iul.* 76,1; Flor. 2,13,91; App., *Civ.* 2,106,442; Cass. Dio 44,8,4.

<sup>13</sup> Cic., *Att.* 15,15,2.

<sup>14</sup> Cfr. CH. MEIER, *Giulio Cesare*, trad. it., Milano 1993, 437; ROLLER, *Cleopatra*, cit., 71.

<sup>15</sup> Cass. Dio 43,14,4.

<sup>16</sup> 43,27,3.

<sup>17</sup> *Iul.* 52,1: [...] *quam denique accitam in urbem non nisi maximis honoribus praemiisque auctam remisit.*

<sup>18</sup> Così ROLLER, *Cleopatra*, cit., 71 s.; 74.

dell'arco di Costantino<sup>19</sup>, in abito aureo scende lungo una scalinata da un immaginifico carro a forma di sfinge e, tenendo per mano Cesarione (che, nella realtà, in quel momento doveva essere più piccolo rispetto all'attore che lo impersona nel film), va a rendere omaggio a Cesare conquistatore del mondo, al quale tuttavia strizza l'occhio a comunicare pubblicamente la loro complicità<sup>20</sup>, e dunque la sua posizione ben superiore a quella di una mera subordinata: si tratta di una di quelle scene di massa che riuscirono ad imprimere la memoria del film nell'immaginario collettivo del tempo.

La presenza di Ottaviano a fianco di Cesare, nel momento in cui Cleopatra è immaginata arrivare a Roma dopo la nomina di Cesare a dittatore a vita, è finzione cinematografica, in quanto il giovane nell'ultima parte del 45<sup>21</sup> era stato preinviato ad Apollonia per la guerra contro i Geti ed i Parti da condurre assieme a Cesare come suo *magister equitum*; Ottaviano potrebbe invece essere stato effettivamente presente nel contesto dell'arrivo di Cleopatra a Roma nel 46.

I membri romani del seguito di Cleopatra sono sospettosi verso di lei, non solo per il suo talento intellettuale, per le doti di spregiudicatezza e per la sua fama di mangiatrice di uomini (che parte degli studiosi moderni ha cercato, più che di ridimensionare, di negare), ma – con chiaro tributo del regista al libro di Franzero – già solo per il fatto in sé che era donna e aspirava al potere: una condotta che si collocava all'opposto dei virtuosi costumi delle donne romane, e soprattutto di colei che ad un certo punto del film sembra configurarsi come una sua rivale, Ottavia, la quale diviene la moglie di Marco Antonio in omaggio all'opportunità politica di un'intesa triumvirale da rinsaldare.

Tale polarizzazione tra l'integrità morale della civiltà romana contrapposta a quella egizia – e naturalmente non rileva, né nel film né nel corso storico reale, il fatto che Cleopatra potesse aver ricevuto la cittadinanza romana<sup>22</sup> – si presentava di indubbio interesse mentre si realizzava un film su

<sup>19</sup> Cfr. G. BEJOR, *Totò, Cleopatra e il confronto mancato*, «Lanx» 7, 2010, 283.

<sup>20</sup> Cfr. le ulteriori considerazioni di E. BRONFEN, *Monumental Cleopatra: Hollywood's Epic Film as Historical Re-imagination*, «Anglia» 131, 2013, 232.

<sup>21</sup> Nic. Dam., *FGH* II,90, fr. 130,38, che a riguardo offre rispetto ad altre fonti la testimonianza più plausibile.

<sup>22</sup> Prospetto della questione in ROLLER, *Cleopatra*, cit., 167 s.

un grande impero; nell'antica Roma la suddetta polarizzazione era stata particolarmente accentuata dai poeti augustei, ed in particolar modo da Propertio: proprio in composizioni come l'elegia 11 del libro III o l'elegia 6 del libro IV il poeta di Assisi aveva presentato il conflitto tra Roma e Cleopatra come uno scontro di civiltà.

Questa tematica, trattandosi di un film americano, venne considerata negli anni della gestazione del film come un addentellato potenzialmente congruo con la realtà coeva, non solo per la nota tendenza degli Stati Uniti a rispecchiarsi nel precedente di Roma, ma particolarmente in quanto si era in tempi di maccartismo e di guerra fredda: ciò che veniva da civiltà esterne (in quella specifica contingenza e in quel contesto dall'Urss) e cercava di insinuarsi, andava guardato con sospetto.

Il problema fu che nel momento in cui il film uscì nelle sale – molto distante dagli anni della prima scrittura – si stava già entrando in una nuova temperie, e figure come quelle del presidente John Kennedy da un lato avevano ampliato le aperture e gli obiettivi, e dall'altro lato, con la loro stessa drammatica fine, avevano fatto constatare che le minacce potevano essere molto spesso celate all'interno piuttosto che all'esterno. Tale nuova temperie, riducendo l'identificazione degli spettatori – fra i quali i giovani iniziavano ad essere prevalenti – con gli addentellati storici e dunque con il modo in cui il presente guardava, dal punto di vista dei ponti ideologico-politici, a un certo passato, non fu l'ultima delle cause per le quali il film non raggiunse il successo auspicato.

Adottando la metodica di una delle principali fonti utilizzate, Plutarco, anche Mankiewicz guarda agli eventi spesso dall'ottica della protagonista, Cleopatra: così, la congiura in cui Cesare, il 15 marzo del 44 a.C., trova la morte è osservata non solo con gli occhi della regina d'Egitto, ma anche nel significato che l'assassinio rivestiva per lei: essenzialmente, comportava la perdita delle tutele, che si riverberava anche sul figlio che la donna aveva avuto da Cesare.

Perfino l'approccio alla diversità culturale è filtrato dal punto di vista di Cleopatra: la regina si rivolge a Marco Antonio denigrando davanti a lui la mancanza di rispetto dei Romani per i monumenti in onore dei grandi uomini. Si può senz'altro pensare che la Cleopatra di Mankiewicz, animata dalla evidente consapevolezza politica del ruolo che rivestiva, e che non contemplava atteggiamenti di subordinazione verso i capi di un altro Stato,

preconizzi il percorso dell'affermazione progressiva delle rivendicazioni femminili negli anni Sessanta.

L'intento attualizzante, infatti, non è affatto assente nel film, e lo stesso trucco di scena di Cleopatra (come già l'ombretto scuro ed i vestiti lunghi fino ai piedi della Cleopatra di De Mille nel 1934) rimanda non solo alla moda antico-egizia – in particolare il trucco degli occhi col kajal, che contraddistingue immancabilmente ogni ripresa con la regina –, ma in controluce anche a quella delle donne dei tempi in cui venne girato il film: un trucco basato sulle matite a mina cremosa e gli eye-liner; lo stesso intento attualizzante è a monte di altri aspetti ancora: ad esempio, la nave che ospita la festa dell'incontro tra Antonio e Cleopatra ricorda uno di quei transatlantici per i quali all'inizio degli anni Sessanta si andava chiudendo un'era, quella dei lunghi viaggi per mare tra le due sponde dell'oceano Atlantico e su altre rotte.

Il regista, che di frequente omette di inscenare gli snodi evenemenziali ed opera con tagli di sintesi non sempre condivisibili e comunque non sempre proficui, è tuttavia inevitabilmente costretto a prendere una posizione allorché si trova di fronte agli anelli portanti della trama, ed a toccare alcune questioni storico-interpretative sulle quali tuttora non c'è consenso tra gli studiosi. Forniamo intanto un esempio di ciò, ma ne potremmo addurre molti di più in una trattazione di maggior respiro.

Mankiewicz, come accennato, ritenne di alterare la cronologia dell'arrivo a Roma di Cleopatra perché al centro del suo interesse c'era l'analisi dell'influenza che il contatto con Cleopatra esercitò su Cesare nel senso di un rafforzamento delle sue aspirazioni a un potere assoluto anche sul piano formale: aveva pertanto bisogno di far trovare a Cleopatra un Cesare già ad un passo dal dall'accentramento su di sé del potere nella forma della monarchia.

Il Cesare di Mankiewicz esterna allora pubblicamente l'attesa di elevarsi al rango di "imperatore" di Roma, ed istruendo Cesarione gli prefigura una successione dinastica come se si stesse per avviare una monarchia – mentre Rufio cercava di spiegare a Cleopatra come il fatto che Cesare fosse dittatore a vita non significava che fosse il padrone di Roma, e mentre Marco Bruto ricordava allo stesso Cesare il carattere simbolico della carica conferitagli.

Nel film si apprende che Cesare si sarebbe fatto proclamare perfino dio. Prescindendo in questa sede dalla minore o maggiore plausibilità del conferimento a Cesare dello *status* divino già da vivo (una questione molto

dibattuta fra gli studiosi)<sup>23</sup>, ci soffermiamo invece sul noto problema dell'*adfectatio regni*: la propaganda ostile a Cesare mise in rilievo in maniera tanto insistita quanto poco convincente il suo desiderio di resuscitare a Roma l'abborrita monarchia, sul cui odio si erano posate le fondamenta della costituzione repubblicana dopo la cacciata di Tarquinio il Superbo nel 509 (ed anzi il riconoscimento della condotta di qualcuno come assimilabile a quella di un *rex* avrebbe giustificato ogni atto violento nei suoi confronti: la formula *iure caesus*).

Ebbene a Roma, alla metà del mese di gennaio del 44 a.C., le statue in onore di Cesare sui rostri erano state adornate con un diadema, simbolo della regalità ellenistica: i tribuni della plebe C. Epidio Marullo e C. Cesezio Flavo lo fecero allora rimuovere prontamente, ma la propaganda anti-cesariana è riscontrabile in alcune fonti che attestano l'irritazione di Cesare per tale rimozione<sup>24</sup>. Il 26 gennaio dello stesso anno, mentre Cesare tornava dal monte Albano dove era andato a celebrare le *Feriae Latinae*, alcuni lo salutarono con il titolo di re: Cesare si schermì, mentre gli stessi due tribuni della plebe summenzionati portarono a processo il primo che lo aveva salutato a quel modo; secondo le fonti, Cesare avrebbe allora fatto rimuovere dalla carica i due tribuni<sup>25</sup>. Il 15 febbraio, poi, nella cornice della festa dei Lupercali, fu addirittura il collega di consolato Marco Antonio che, a Cesare nominato nel frattempo dittatore a vita, cercò di porre un diadema sul capo, ma vanamente, poiché lo stesso Cesare – senza che dalle fonti risulti del tutto chiaro se in seguito a una certa freddezza della folla o indipendentemente da ciò – non lo accettò<sup>26</sup>. Infine, un'interpretazione dei Libri Sibillini avrebbe sancito che i Parti, che avevano sbaragliato le legioni di Crasso

<sup>23</sup> I poli interpretativi di riferimento sono tuttora G. DOBESCH (*Caesars Apotheose zu Lebzeiten und sein Ringen um den Königstitel. Untersuchungen über Caesars Alleinherrschaft*, Wien 1966: Cesare divinizzato già in vita) e H. GESCHE (*Die Vergottung Caesars*, Kallmünz 1968: Cesare da vivo ebbe l'onore di un decreto che ne prevedeva la divinizzazione *post mortem*); sintesi della questione in R. CRISTOFOLI, *Cicerone e la II Filippica. Circostanze, stile e ideologia di un'orazione mai pronunciata*, Roma 2004, 270 ss.

<sup>24</sup> Nic. Dam., *FGH* II,90, fr. 130,69 e 75; Plut., *Caes.* 61,8-10; Suet., *Iul.* 79,1; App., *Civ.* 2,108,449; Cass. Dio 44,9,2-3.

<sup>25</sup> Cic., *Phil.* 13,15,31; Nic. Dam., *FGH* II,90, fr. 130,73; Plut., *Caes.* 60,3; Suet., *Iul.* 79,2; App., *Civ.* 2,108,450 ss.; Cass. Dio 44,10.

<sup>26</sup> Vd. soprattutto Cic., *Phil.* 2,34,84-87; Nic. Dam., *FGH* II,90, fr. 130,71-75; Plut., *Caes.* 61,1-7; *Ant.* 12; Suet., *Iul.* 79,2; Flor. 2,14,91; App., *Civ.* 2,109,456 ss.; Cass. Dio 44,11,1-3.



meno di dieci anni prima e contro i quali Cesare si accingeva a muovere il 18 marzo lasciando così per lungo tempo l'Urbe, potevano essere sconfitti solo da un re: la seduta senatoria del 15 marzo avrebbe allora incluso nell'ordine del giorno, secondo una delle biografie plutarchee<sup>27</sup> (come detto, tra le fonti privilegiate per questo film, in cui infatti Cesare annuncia a Cleopatra che il 15 marzo il senato lo avrebbe proclamato re e imperatore), proprio il conferimento a Cesare del titolo di re – ciò che indusse Marco Bruto a comunicare pubblicamente che non avrebbe preso parte alla seduta.

In genere si ritiene che Cesare – il quale, tanto più dopo aver ricevuto la dittatura a vita, aveva non solo tutti i poteri di un monarca, ma vantava prerogative addirittura superiori, e secondo alcuni studiosi, come accennato poco prima, sarebbe stato perfino divinizzato da vivo – non fosse pertanto interessato ad assumere un nome, quello di *rex*, che gli avrebbe procurato solo odiosità, e con cui, infatti, era piuttosto l'opposizione ad indicarlo nelle comunicazioni private, come osserviamo ad esempio nelle lettere di Cicerone successive alla vittoria di Cesare a Munda<sup>28</sup>. Va anche detto che nel film la repubblica romana è comunque senza speranze di perpetuarsi: la polarità è fra la prospettiva di fusione fra Roma e l'Egitto caldeggiata da Cleopatra, e una soluzione incentrata sulla sola Roma, con il superamento della forma repubblicana in un potere più accentrato; la morte di Cesare vide la contrapposizione tra il sogno di Cleopatra, affidato da allora a Marco Antonio, e le ambizioni di Ottaviano, ma la sopravvivenza dell'antica forma di governo è sempre fuori questione.

Il Cesare di Mankiewicz è corretto da Marco Antonio mentre il 14 marzo annuncia, come detto, a Cleopatra che sarebbe stato nominato re: il collega di consolato precisa che sì, sarebbe stato nominato re, ma non di Roma, bensì del dominio esterno all'Italia. Cleopatra esorta Cesare ad accontentarsi comunque per il risultato, considerato un primo passo importante; ma Cesare è notevolmente contrariato.

Il giorno delle Idi di marzo i presagi e il timore di Calpurnia, legittima moglie di Cesare, sono estesi dal regista anche a Cleopatra, che apprende la

<sup>27</sup> *Brut.* 10,3.

<sup>28</sup> Cfr. R. CRISTOFOLI, *Antonio e Cesare (anni 54-44 A.C.)*, Roma 2008, 138.

sorte di Cesare attraverso le immagini che si dipanano col fumo dal braciere di una maga. Cesare viene quindi ucciso ed esce di scena.

Morto Cesare, entra nel ruolo di co-protagonista, accanto a Cleopatra, Marco Antonio, impersonato da Richard Burton. Se per il Cesare di Mankiewicz, di cui non si era nascosta nemmeno l'epilessia – scoperta da Cleopatra mentre, non vista, lo osservava in una corte di Alessandria dove si declamava Catullo –, era stato facile essere amato dalla regina d'Egitto, Antonio vive invece il suo amore per lei come una continua prova, che gli impone rinunce e progressivamente lo porta a diventare l'ombra del grande condottiero che era stato, in una continua *escalation* di insuccessi e umiliazioni militari e politiche.

Questa seconda parte del film vede Antonio logorarsi tra la passione per Cleopatra e, per legare a sé sempre di più la regina, la ricerca della gloria e dei successi militari di Cesare; vede altresì Cleopatra desiderosa di vivere l'amore con Antonio e di perseguire, nel contempo, il progetto di un dominio personale in Oriente prendendo a modello la costruzione politica che era stata di Alessandro Magno (e di cui i Tolemei erano gli ultimi diadochi): ma la regina non comprende appieno l'ossatura costitutiva intrinseca dell'impero romano su sua controparte, a cominciare dal ruolo del senato, e tende ad interpretare Roma da un'ottica orientale.

Marco Antonio sulla scena del dopo-Cesare viene rappresentato da subito come animato da un intento che non corrisponde alla realtà: nel film rassicura infatti Cleopatra circa il fatto che Marco Bruto e Cassio Longino sarebbero stati presi e uccisi, e Cesare divinizzato, mentre invece il console, dopo il cesaricidio e prima dell'entrata in scena di Ottaviano, propugnò la linea del perdono dei cesaricidi, che fece reintegrare nelle cariche alle quali lo stesso Cesare aveva designato molti di loro, e contrastò Amazio e le sue bande che propugnavano la divinizzazione di Cesare. Quest'ultima, infatti, avrebbe avuto il solo effetto di far diventare il rivale Ottaviano figlio di un dio<sup>29</sup>.

L'Antonio di Mankiewicz, sulla scia di Appiano<sup>30</sup> colpito da Cleopatra fin dalla prima volta che la vide, quando lei era ancora una dodicenne e lui un giovane ufficiale al seguito di Gabinio, si rivela ugualmente improbabile

<sup>29</sup> Cfr. R. CRISTOFOLI, *Dopo Cesare. La scena politica romana all'indomani del cesaricidio*, Napoli 2002, 107 s.; 149 ss.

<sup>30</sup> *Civ.* 5,8,33.

allorché promette alla regina che si sarebbe fatto garante a Roma di Cesare e del suo diritto di ereditare le prerogative divine di Cesare ed il titolo di re: Antonio in realtà fece solo reiterare, poco prima della metà di aprile, la dichiarazione di Cleopatra e del marito Tolomeo XIV come amici e alleati del popolo romano, dopo la qual cosa (e non subito dopo l'assassinio di Cesare, come nel film) Cleopatra tornò in Egitto<sup>31</sup>.

Nel film il successivo incontro di Antonio, vincitore a Filippi nell'ottobre del 42, con Cleopatra avviene a Tarso nell'estate del 41, dopo che la regina si era in un primo tempo rifiutata di raggiungere Antonio fuori del suolo egizio: solo dopo la lunga insistenza e la mediazione di Q. Dellio<sup>32</sup> (e non di Rufio), Cleopatra aveva accettato appunto la Cilicia come luogo dell'incontro; nella realtà storica, Cleopatra andò ad incontrare Antonio molto timorosa. Incontrandola, nel film Antonio è corroso dalla gelosia, avendo osservato che la regina portava al collo un monile fatto di monete d'oro di Cesare.

Antonio soffre, per così dire, il fantasma di Cesare: nel film e sul piano affettivo, in rapporto al suo desiderio di prenderne completamente il posto nel cuore di Cleopatra – la quale peraltro gli chiarì da subito che lui non era Cesare –,<sup>33</sup> a livello storico e sul piano politico-militare, in quanto Antonio non solo si configurava come esponente di un tipo di cesarismo contrapposto a quello dell'erede principale e figlio adottivo del dittatore, Ottaviano<sup>34</sup>, ma inoltre, avendo incentrato sull'area orientale il suo nuovo percorso di condottiero, finì per conferire ai suoi progetti anti-partici la valenza cruciale di cartina di tornasole della sua ambizione di essere il nuovo Cesare.

Nell'autunno del 41 Antonio raggiunse Cleopatra ad Alessandria, dove si sarebbe fermato circa sei mesi, apprezzato dagli Alessandrini, e dando vita

<sup>31</sup> Cic., *Att.* 14,8,1; cfr. J. OSGOOD, *Caesar's Legacy. Civil War and the Emergence of the Roman Empire*, Cambridge 2006, 29 ss. (mette in diretta correlazione le notizie sullo sbarco di Ottaviano in Apulia e l'entusiasmo per la decisione di Cleopatra di tornare in Egitto).

<sup>32</sup> Plut., *Ant.* 25,4.

<sup>33</sup> Già gli antichi rilevavano la presunta sottomissione di Antonio a Cleopatra, che immaginavano analoga a quella che il comandante avrebbe già in precedenza dimostrato nei confronti della terza moglie, Fulvia: vd. Plut., *Ant.* 10,6 e cfr. F. ROHR VIO, *Le custodi del potere. Donne e politica alla fine della repubblica romana*, Roma, 2019, p. 124.

<sup>34</sup> Cfr. R. CRISTOFOLI, *Cicerone e l'ultima vittoria di Cesare. Analisi storica del XIV libro delle Epistole ad Attico*, Bari 2011, 14 ss.

con la regina al σύνοδος Ἀμμητοβίων; Plutarco parla di reciproci e quotidiani inviti a banchetto, con grande profusione di spesa<sup>35</sup>.

Il matrimonio tra Antonio, subito dopo la guerra di Perugia rimasto vedovo di Fulvia, ed Ottavia, sorella di Ottaviano, nella cornice dell'incontro e del ritrovato accordo fra i due triumviri a Brindisi nell'autunno del 40, è l'evento apprendendo il quale, nel film, Cleopatra scopre di essersi realmente innamorata di Antonio: quando lo rivedrà, nonostante le motivazioni tutte politiche addotte da Antonio per quel matrimonio – da cui già nel 39 sarebbe nata Antonia Maggiore, e poi nel 36 Antonia Minore –, la regina gli chiederà di inginocchiarsi dinanzi a lei, e gli imporrà donazioni territoriali in suo favore<sup>36</sup>.

L'amore di Cleopatra per Antonio convive infatti sempre con l'ambizione politica della donna, e con le sue attese inerenti alla promozione di Cesare: pretende da Antonio che lo riconosca re dell'Egitto.

Spesso anche da parte degli studiosi si tende ad obliterare il fatto che Antonio non rivide Cleopatra, dopo la partenza dall'Egitto nella primavera del 40 (con le urgenze triumvirali che presero il sopravvento sulla gravidanza di Cleopatra, la quale alla fine dell'anno avrebbe partorito Alessandro Helios e Cleopatra Selene, poi riconosciuti da Antonio)<sup>37</sup>, fin quasi alla fine del 37; nel film di Mankiewicz, comprensibilmente, la trama procede così in maniera molto rapida verso la fine della Repubblica.

La situazione egizia si era delineata con il sodalizio tra Antonio e Cleopatra, il terzo figlio (Tolomeo Filadelfo) generato al triumviro dalla regina e le donazioni territoriali che, dopo quelle del 36 in Siria alla sola Cleopatra<sup>38</sup>, nel 34 Antonio fece ad Alessandria ancora a Cleopatra ed anche ai suoi figli traendole dal dominio romano<sup>39</sup>: di tutto ciò approfittò Ottaviano per alienare al collega di triumvirato, in progresso di tempo, la fiducia del popolo e di buona parte del senato di Roma. Volendo portare la guerra contro Antonio, nel film l'erede di Cesare trafigge con una freccia Sosigene, che

<sup>35</sup> Plut., *Ant.* 28,2.

<sup>36</sup> Cfr. la reazione della donna al matrimonio di Antonio e Ottavia come è ricostruita su base di verosimiglianza da ROLLER, *Cleopatra*, cit., 85 ss.

<sup>37</sup> Plut., *Ant.* 36,5; Cass. Dio 49,32,4-5; cfr. ROLLER, *Cleopatra*, cit., 84.

<sup>38</sup> Plut., *Ant.* 36,3-5; cfr. ROLLER, *Cleopatra*, cit., 91 ss.

<sup>39</sup> Plut., *Ant.* 54,5-9; Cass. Dio 49,41,1-4; cfr. ROLLER, *Cleopatra*, cit., 99 s.

aveva coadiuvato Cesare nella riforma del calendario, e che era allora stato inviato nell'Urbe da Alessandria per cercare di appianare ogni contrasto.

L'Ottaviano di Mankiewicz non è riscattato rispetto ai particolari poco lusinghieri che su di lui danno varie fonti, come quelli relativi alla sua scarsa propensione bellica (già all'inizio della battaglia di Azio Ottaviano sembra già, come a Filippi, al riparo dagli scontri, sottocoperta); è rappresentato come un uomo tanto controllato quanto ambizioso, che si prefigge l'obiettivo di sconfiggere Antonio e di far prigioniera Cleopatra per portarla in catene a Roma. Se non nella realtà storica, comunque nel film Ottaviano porta a compimento le aspirazioni che Mankiewicz aveva attribuito a Cesare: conquistare il potere assoluto, anche se il *princeps* non avrebbe inverato alcuno degli incubi che turbavano i sonni degli aristocratici Romani di allora nella forma di divinizzazioni in vita e di prerogative monarchiche riesumate.

Scoppiato il conflitto fra Ottaviano da un lato ed Antonio e Cleopatra dall'altro, sul mare di Azio, all'inizio del settembre del 31, la battaglia è cominciata da Antonio, che sperona e abborda la nave ritenuta di Ottaviano: dunque il regista ha privilegiato la tradizione di Plutarco (*Ant.* 65,7: Antonio iniziatore dello scontro, a prescindere dai dettagli del primo attacco) contro quella per questo aspetto opposta di Cassio Dione (50,31,4), poi suggellata anche da Properzio (4,6,53). Nel film Antonio prende comunque un abbaglio: Ottaviano su quella nave non c'era, e Antonio finirà per perdere la nave sua, beffato da un Agrippa che non sopportava.

Cleopatra è indotta a ritenere morti tanto Antonio quanto Ottaviano: e Mankiewicz, in maniera inedita rispetto al panorama delle fonti antiche, riscatta quella che considera la fuga di Cleopatra da Azio (oggi non ritenuta tale da più parti)<sup>40</sup> sulla base appunto della sua convinzione circa la morte di Antonio; sotto questa luce, poteva rimanere impregiudicato il suo amore per Antonio, che aveva convinto a spostarsi in Grecia ed a giocare tutto in

<sup>40</sup> Sulla scia di J. KROMAYER (*Kleine Forschungen zur Geschichte des Zweiten Triumvirats, VII: Der Feldzug von Actium und der sogenannte Verrath der Cleopatra*, «Hermes» 34, 1899, 1-54), cfr. fra gli studi più vicini nel tempo soprattutto OSGOOD (*Caesar's Legacy*, cit., 374: "Antony, outwitting Octavian, in some ways had the better day") e D. LASPE (*Actium. Die Anatomie einer Schlacht*, «Gymnasium» 114, 2007, 520 s.). Una recentissima e pregevole ricostruzione della situazione di Antonio ad Azio, e della battaglia stessa di Azio, in G. CRESCI MARRONE, *Marco Antonio*, Roma 2020, 180 ss.

una battaglia sul mare contro uno dei più grandi strateghi navali dell'antichità, Marco Vipsanio Agrippa; poteva essere poi riaffermata la sua preoccupazione per Cesarione: la regina, tornando in Egitto il prima possibile, avrebbe inteso proteggerlo.

Antonio, invece, al pari di Ottaviano era vivo: e segue e raggiunge Cleopatra per l'amore verso di lei, salvo poi essere dilaniato dai sensi di colpa per aver abbandonato i suoi soldati. Non per un caso, Cleopatra gli fa togliere il pugnale, temendo che potesse usarlo per suicidarsi. Il dramma dell'Antonio di Mankiewicz è insomma quello di colui che da un lato sapeva di essere stato per un periodo non breve l'uomo più potente della Roma orfana di Cesare, ma dall'altro lato realizzava di non essere stato capace di arrestare il proprio incessante declino, che era stato l'amore per Cleopatra a comportare. La dimensione pubblica di Antonio subiva le conseguenze del venir meno dell'autocontrollo interiore: ciò che in parte era stato anche per Cesare, ma con esiti meno dirompenti.

Quanto alla fine di Antonio, prefigurata dal suicidio del fedele Rufio nell'imminenza di un'incursione di Ottaviano negli scontri dell'anno 30, e quanto soprattutto alla fine di Cleopatra, ebbene il film si adagia sulle grandi linee prevalenti nel racconto delle fonti, che suggellano l'improbabile vicenda di una regina la quale, perso Antonio, riceve il morso letale da un aspide celato all'interno di un cesto di fichi.

Eppure, le stesse fonti antiche che sono alla base della versione ufficiale, lette fra le righe, possono offrire alcuni elementi che mettono in rilievo, della donna, la spregiudicatezza. Infatti, appena tornata in Egitto da Azio, Cleopatra: 1) medita di individuare un posto lontano dove trasferirsi con le sue ricchezze<sup>41</sup> (Mankiewicz invece la descrive interessata solo alla fuga dall'Egitto di suo figlio Cesarione); 2) alla luce della difficoltà di riuscire in questo originario progetto, prende ad incontrarsi con Ottaviano anche quando Antonio è escluso dalla trattativa<sup>42</sup>; 3) dopo che Ottaviano le ha chiesto di aiutarlo a far uscire di scena Antonio promettendo in cambio

<sup>41</sup> Flor. 2,21,9; Cass. Dio 51,6,3.

<sup>42</sup> Plut., *Ant.* 73,1 ss.; Cass. Dio 51,6,5 (κρύφα τοῦ Ἀντωνίου).

“ogni cosa ragionevole”<sup>43</sup>, fa disertare i soldati egizi in tutti gli scontri decisivi<sup>44</sup>; 4) manda infine ad Antonio la falsa notizia del suo suicidio<sup>45</sup>. La regina si sarebbe poi suicidata realmente, ma con dubbi disseminati su tutta la vicenda<sup>46</sup>, e peraltro la tomba della regina non è stata mai trovata; è evidente che quest’ultima Cleopatra delle fonti avrebbe potuto essere suscettibile di un finale cinematografico che si connotasse di tinte più “gialle”.

Certamente dovette essere prevalente in Cleopatra la preoccupazione di non essere fatta sfilare nel trionfo di Ottaviano, mentre la perdita del regno poté darla per scontata: se ci si vuole distaccare dalla versione ufficiale, e si è disposti a presupporre che Cleopatra disperasse delle possibilità di Antonio e delle sue milizie di resistere a Ottaviano, casomai il compromesso con cui Ottaviano ne ottenne la complicità ai fini della diserzione dei soldati e dell’eliminazione di Antonio potrebbe essere individuato, più che nell’improbabile prospettiva della conservazione del regno, piuttosto in quella della conservazione della vita<sup>47</sup>.

Mankiewicz rappresenta invece Cleopatra come paga della gloria del suo suicidio: del resto, il regista aveva bisogno della morte di Cleopatra nella sua forma stereotipata per far uscire riaffermate dalla vicenda, più che le doti opportunistiche, quelle inerenti al coraggio virile della sua protagonista, la quale doveva affrontare una fine degna dei suoi antenati.

Antonio è riscattato nella sua grandezza da Mankiewicz per bocca dello stesso Ottaviano, il quale non tollera l’indifferenza con cui gli veniva annunciata la morte del triumviro: ne onora il nome come quello di un grande romano.

<sup>43</sup> Plut., *Ant.* 73,1 (Καίσαρ δὲ τοὺς μὲν ὑπὲρ Ἀντωνίου λόγους οὐκ ἠνέσχετο, Κλεοπάτραν δ’ ἀπεκρίνατο μηδενὸς ἀμαρτήσεσθαι τῶν ἐπιεικῶν ἀνελοῦσαν Ἀντώνιον ἢ ἐκβαλοῦσαν); cfr. inoltre 74,3; 78,4; 78,6; 79,1; 79,6; 83,1 ss.; 84,3; Cass. Dio 51,6,6.

<sup>44</sup> Plut., *Ant.* 74,1; 76,2-3; Cass. Dio 51,9,5; 51,10,4; Oros. 6,19,14.

<sup>45</sup> Plut., *Ant.* 76,4; Cass. Dio 51,10,6.

<sup>46</sup> Plut., *Ant.* 86,4 (τὸ δ’ ἀληθὲς οὐδεὶς οἶδεν); Suet., *Aug.* 17,4 (*putabatur*); Cass. Dio 51,14,1 (τὸ μὲν σαφὲς οὐδεὶς οἶδεν ἢ τρόπῳ διεφθάρη); Oros. 6,19,18 (*ut putatur*). Cfr. R. CRISTOFOLI, *Dopo Azio. L’ultimo anno di Marco Antonio e la sorte di Cleopatra*, in A. Settaioli (a cura di), *Apis Matina. Studi in onore di Carlo Santini*, Trieste 2016, 167-178.

<sup>47</sup> Perfino la parodia italiana della vicenda di Antonio e Cleopatra ricamò sull’ambiguità delle fonti circa il destino ultimo della regina egizia: e così, nel pressoché coevo *Totò e Cleopatra*, Totonno, fratellastro-sosia di Marco Antonio, alla fine del film, dopo che Ottaviano ha preso l’Egitto, si ritira a vivere con Ottavia portando al seguito Cleopatra, concessagli dall’erede di Cesare come sua schiava; cfr. BEJOR, cit., 284.

Si è parlato spesso della presenza di debiti di ispirazione nei confronti anche del teatro shakespeariano: quei debiti, che caratterizzano gran parte della storia di Mankiewicz regista e sceneggiatore, estremamente evidenti in *House of strangers* del 1949 (con sullo sfondo il *Re Lear*), erano per la tarda repubblica romana già presenti nel film del 1953 su Giulio Cesare, e se qui sembrano più sfumati, sono invece altrettanto tangibili sul piano della drammatizzazione interiore dei personaggi; Simon Ryle ha insistito molto sulla capacità di Mankiewicz, sempre molto interessato alla psicologia e ai discorsi dei personaggi, di riadattare sul piano cinematografico gli effetti poetici e perfino il linguaggio di Shakespeare<sup>48</sup>.

Ci congediamo dalla Cleopatra di Mankiewicz proprio fornendo un esempio di ciò.

Nel finale, elusa appunto la sorveglianza delle guardie, Cleopatra si fa mordere dall'aspide, mentre Ottaviano e Agrippa (il quale ultimo nella realtà storica era invece tornato a Roma per coadiuvare Mecenate a far fronte ai vari problemi insorti all'indomani di Azio)<sup>49</sup>, nell'apprendere il fatto, si precipitano sul luogo, riuscendo anche, contro la tradizione attestata, a vedere il rettile. Ebbene il film si conclude proprio con Agrippa che, in una maniera più libera rispetto al testo di Plutarco – dove un personaggio non specificato esclama adirato: “Questa è una cosa ben fatta, Carmione?” (καλὰ ταῦτα Χάρμιον;) –, ma shakespeariana nella sostanza, domanda all'ancella Carmione se quella di Cleopatra “fosse stata una degna fine”; l'ancella mora, che acconciava il diadema alla sua regina accompagnandola nella morte, gli risponde: “Più che degna, degna dell'ultima regina di una grande stirpe”<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> *Shakespeare, Cinema and Desire: adaptation and others futures of Shakespeare's language*, New York 2014.

<sup>49</sup> Plut., *Ant.* 73,6; Cass. Dio 51,3,5; cfr. J.M. CARTER, *The Battle of Actium*, London 1970, 228 s.

<sup>50</sup> Plut., *Ant.* 85, 7-8.



*Abstract*

La regina Cleopatra VII d'Egitto ha vissuto la sua fortuna cinematografica nel cinquantennio tra il film di Gaskill del 1912 e quello di cui trattiamo in questo scritto. Il film *Cleopatra* di J.L. Mankiewicz, proiettato per la prima volta nel giugno del 1963, vantava i migliori attori del momento; era stato prodotto con dispendio enorme dal colosso cinematografico 20<sup>th</sup> Century Fox, e girato con la innovativa tecnica del Cinemascope. Esso si presenta diviso in due parti: nella prima si tratta del rapporto tra Cleopatra VII e Giulio Cesare, nella seconda del rapporto tra la regina e Marco Antonio, nella cornice delle vicende della Roma tardorepubblicana, che si affacciava più stabilmente sulla scena egizia anche in conseguenza del suo progetto di conquista del regno partico. La Cleopatra di Mankiewicz, dalla cui prospettiva sono osservati gli eventi, spesso filtrati da procedimenti di attualizzazione e da spostamenti cronologici, si caratterizza per la sua aspirazione a una fusione tra Roma e l'Egitto come superamento della repubblica romana – non compresa appieno dalla regina nei suoi fondamenti istituzionali – e della divisione tra le due civiltà; questa sua ambizione, che nella prima parte del film è riposta in Cesare, nella seconda verrà proiettata su Marco Antonio, accompagnandosi nel caso del triumviro a una inferiore ammirazione rispetto a quella provata per Cesare, ma altresì ad una più intensa passione d'amore, che nulla tuttavia toglieva alla ragione politica ed alle puntuali attese di segnali concreti in favore suo e del figlio Cesarione, la cui paternità era ricondotta a Cesare, con tutto quanto ne derivava in termini di prospettive di potere.

The Egyptian queen Cleopatra VII lived her cinematic fortune in the half century between Gaskill's film (1912) and the one we deal with in this paper. J.L. Mankiewicz's film *Cleopatra*, first screened in June 1963, boasted the best actors of the day; it had been produced with enormous expense by film giant 20<sup>th</sup> Century Fox, and shot with the innovative cinemascope technique. The film is divided into two parts: the first one deals with the relationship between Cleopatra VII and Julius Caesar, the second one concerns the relationship between the queen and Mark Antony, in the context of the events of late Republican Rome, which established closer relations with Egypt also as a result of its wishful plan to conquer the Parthian kingdom. Mankiewicz's Cleopatra, from whose perspective events are observed, often filtered by actualization processes and chronological shifts, is characterized by her aspiration to merge Rome and Egypt as an overcoming of the Roman republic – not fully understood by the queen in its institutional foundations – and of the gap between the two civilizations. This ambition of hers, at first leaning on Caesar, is projected on Mark Antony in the second part: the queen feels for the triumvir less admiration than she did for Caesar, but also a more intense passion, that, however, did not detract anything from political reasons and the punctual expectations in favor of her and her son Caesarion. Caesarion's fatherhood was traced back to Caesar, with all that resulted in terms of prospects of power.



Articolo presentato nel dicembre del 2019. Pubblicato online in luglio 2021.

©2021 by the Author(s); licensee Accademia Peloritana dei Pericolanti (Messina, Italy).

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Atti della Accademia Peloritana dei Pericolanti - Classe di Lettere Filosofia e delle Belle Arti  
XCVI 2020

DOI: 10.13129/2723-9578/APLF.2.2020.89-107