

Mariagabriella Cambiaghi

Cleopatra sulle scene italiane del secondo Novecento

Come figura storica, Cleopatra ha in sé tutti i requisiti per diventare un grande personaggio tragico teatrale: una vita romanzesca, condotta a contatto con le più grandi personalità del suo tempo, intense passioni, incontri pubblici non privi di componenti spettacolari (dall'apparizione a Cesare avvolta nel tappeto, alla navigazione sul fiume Cidno fino a Tarso per incontrare Antonio) e una fine tragica.

Non può dunque stupire che già la tragedia classicistica cinquecentesca si appropri di questa figura e ne faccia la protagonista di alcune testi: scrissero una *Cleopatra* Giovan Battista Giraldi Cinzio (1543) e Cesare de' Cesari (1552) in ambito italiano, mentre in Francia Etienne Jodelle compose una *Cléopâtre captive* (1552) seguita dalla *Cléopâtre* (1594) di Nicolas de Montreux a fine secolo e da due *Cléopâtre* nel Seicento, rispettivamente ad opera di Benserade (1635) e La Thorillière (1667). Anche in Inghilterra la regina egiziana trova un seguito drammaturgico con la *Tragedy of Cleopatre* di Samuel Daniel (1594) e l'*Antonie* di Lady Pembroke, traduzione del lavoro di Robert Garnier (1599), prima della versione shakespeariana della vicenda fornita con *Antonio e Cleopatra* (1608).

Tuttavia, è opportuno dire subito che a tanta dovizia di titoli non corrisponde una uguale fortuna scenica: di alcune di queste tragedie non possediamo neppure la notizia di una avvenuta rappresentazione, e delle altre andiamo poco oltre la conferma di qualche recita, di solito ad opera di compagnie dilettantistiche.

Per trovare una Cleopatra che calchi la scena come personaggio l'unico riferimento di una certa consistenza è costituito dalla tragedia *Antonio e Cleopatra* di Shakespeare, rimasta per secoli il principale punto di riferimento nel teatro drammatico per il personaggio, che per converso conosce una certa fortuna in ambito melodrammatico e nei balli: forse non è inutile ricordare che con una *Cleopatra* inizia anche la carriera drammaturgica di Vittorio Alfieri nel 1775 in una prova che significativamente non viene portata a compimento e che quando, più di un secolo dopo, Pietro Cossa compone un poema drammatico in sei atti intitolato alla regina (1879), esso risulta il meno rappresentato fra i suoi drammi storici.

Dunque solo Shakespeare, e non uno Shakespeare facile da inscenare, come è noto: *Antonio e Cleopatra* è il testo più lungo del Bardo, costituito da una fluviale sequenza di versi e prosa, con

un'architettura suddivisa in 5 atti e 42 scene e un'azione che si sposta di continuo in luoghi geograficamente assai distanti, tanto che è possibile individuare almeno 17 ambientazioni diverse tra Roma e l'Egitto (il palazzo imperiale di Alessandria, le dimore patrizie a Roma e ad Atene, ma anche le navi di Sesto Pompeo, la pianura di Azio, il mausoleo...). Ne deriva un testo dall'andamento sinuoso, in cui la storia d'amore dei protagonisti si intreccia con il dramma politico, che solo la scena elisabettiana con le sue semplificazioni e le sue convenzioni consentiva di rappresentare con facilità e che ben più ostico risulta ad una rappresentazione in chiave realistica, che tenga conto delle maggiori esigenze di verosimiglianza dello spettacolo e dello spettatore.

Ciò spiega perché di questo testo non esista una vera tradizione interpretativa italiana che affondi le radici nell'Ottocento come per altre opere di Shakespeare: benché si tratti di una tragedia con due grandi parti da protagonista - soprattutto quella femminile - essa rimane esclusa dagli interessi delle grandi attrici del nostro teatro. Si sa che la tragedia era nel repertorio giovanile di Eleonora Duse che la recitava sulla base di una traduzione- riduzione di Arrigo Boito, che poi abbandonò, ma non entrò mai nei repertori delle grandi attrici dell'Ottocento; non in quello della Ristori, non in quello della Pezzana, non di Adelaide Tessero e neppure in quello dei grandi attori Rossi e Salvini.

Occorre attendere, dunque, l'avvento del teatro del secondo Novecento perché il testo venga riscoperto e riproposto sulle nostre scene nella sua interezza e complessità.

Il primo esperimento si realizza ancora all'interno del teatro di tradizione proprio delle formazioni di giro, quando nel 1951 Renzo Ricci dirige se stesso e la propria compagnia in un'edizione della tragedia¹ che la presenta a pochi giorni di distanza da *Cesare e Cleopatra* di George Bernard Shaw, allestito con la medesima scenografia, i medesimi costumi e quasi il medesimo *cast*. I due spettacoli rientrano infatti in un unico progetto, finalizzato ad esplorare i legami amorosi tra la regina d'Egitto e i due principali condottieri romani della sua epoca, sulla scia del successo ottenuto da tale coppia di drammi sulla scena inglese del teatro S. James di Londra da Laurence Olivier e da Vivien Leigh.²

In realtà, più che la bella egiziana, interpretata da una sensuale, voluttuosa e ambiziosa Eva Magni, nei due allestimenti risaltano soprattutto le interpretazioni maschili di Ricci, che di Antonio restituisce l'immagine di un uomo eroico e sofferente, al contempo vile e spavaldo, «un'interpretazione

¹ *Antonio e Cleopatra* di William Shakespeare. Regia di Renzo Ricci; scene e costumi di Veniero Colasanti; musiche di Fiorenzo Carpi; Interpreti principali: Renzo Ricci (Antonio) Eva Magni (Cleopatra), Nando Gazzolo, Giulio Oppi, Leo Gavero, Gianni Galavotti, Enrico Brivio, Consalvo dell'Arti, Marco Mariani, Luciano Alberici, Giovanni Conforti, Mario Benni. Debutto: Roma, Teatro Eliseo, 12 ottobre 1951.

² «Alla domanda "Come vi è venuta l'idea di sobbarcarvi la grande impresa di recitare le due opere di Shaw e di Shakespeare, una dopo l'altra?" Ricci risponde: "Abbiamo visto e seguito molte volte la interpretazione che ne danno Vivien Leigh e Laurence Olivier a Londra; abbiamo pensato che al pubblico italiano questo accostamento interessasse come interessa al pubblico inglese. La preparazione di questi spettacoli ci è costata un lavoro di tre mesi» (CALZI 1951).

coraggiosissima che Ricci può annotare fra le sue migliori». ³ La forza espressiva del generale romano è realizzata principalmente grazie all'utilizzo degli strumenti vocali dell'attore, capace di ottenere efficaci vibrazioni della voce e una drammaticità emotivamente intensa, pur non immune da qualche volo oratorio. ⁴

L'ostacolo della frammentarietà del testo viene evitato attraverso l'adozione di una scena girevole costituita da due serie di colonne, le une romane, le altre egizie, con le quali lo scenografo Colasanti offre due prospettive di buon effetto e praticità, consentendo di presentare l'azione di volta in volta a Roma e in Egitto: ne risulta uno spettacolo fluido, condotto secondo criteri di onesto naturalismo, ma dominato da «l'esperienza di Renzo Ricci e dal suo formidabile senso del mestiere. Egli ha stretto l'azione, preordinato cambiamenti rapidi, misurato gli effetti». ⁵ Tutta la critica riconosce il valore corale dell'allestimento, ma non manca di osservare quale enorme distanza esista tra il vissuto dei personaggi minori e la statura eroica dei protagonisti che, malgrado il numero delle comparse, dominano interamente la scena, come in una vera e grande prova d'attore.

Il regista che aveva diretto il testo di Shaw era il debuttante Franco Enriquez che, diversi anni dopo, si cimenta, invece, proprio con *Antonio e Cleopatra*, allestendone un'edizione all'aperto per il Festival shakespeariano del teatro romano di Verona del 1960: ⁶ il lavoro si connota in direzione di una decorosa illustrazione del testo nelle sue parti principali, sforzandosi di rendere tutta la sua complessità tematica della tragedia; ne deriva perciò uno spettacolo corale in cui i due protagonisti (Elena Zareschi e Gianni Santuccio) sono come sommersi all'interno di un affresco un po' di maniera sul mondo antico.

Per avere un allestimento che affronti in maniera critica la tragedia, cercando di sbrogliare la matassa dei temi di amore e potere, di passione matura e di scontro tra Oriente e Occidente, che coesistono aggrovigliati nel testo, occorre attendere quasi altri vent'anni e precisamente fino al 1977, quando la tragedia shakespeariana entra negli interessi della coppia Albertazzi-Proclemer. Per questo che è destinato essere l'ultimo spettacolo del loro sodalizio artistico e umano, i due attori si affidano alla collaborazione del regista Roberto Guicciardini per effettuare una traduzione-riduzione della *pièce* che privilegi soltanto alcuni temi a detrimento di altri.

³ REITMAN 1952.

⁴ «Nei paludamenti di Antonio egli ha saputo vibrare di passione, d'orgoglio e di dolore con atteggiamenti ben contenuti e con una dizione ricca di sfumature e veramente di qualità» BERT. 1952.

⁵ REITMAN 1952.

⁶ *Antonio e Cleopatra* di Shakespeare. Versione e regia di Franco Enriquez. Scene e costumi di Antonio Colonnello. Interpreti principali: Gianni Santuccio (Antonio), Elena Zareschi (Cleopatra), Gian Maria Volonté, Adolfo Geri, Mario Erpichini, Otello Toso, Ciro Formichella, Umberto Ceriani, Carlo Enrici, Luigi Fanti, Raffaele Giangrande, Gino Bardellini. Produzione: Festival Shakespeariano dell'Estate Veronese. Debutto: Verona, Teatro Romano, 24 agosto 1960.

Lo spettacolo,⁷ che debutta il 15 settembre 1977 al Teatro Olimpico di Vicenza, appare ai critici come composto da due tempi diversi per tematiche e stili: una prima parte di carattere grottesco e parodistico, sia sul tema politico, sia su quello amoroso, è seguita da una seconda parte funerea e tragica, nella quale domina il senso ineluttabile della morte.⁸

Buona è certo l'idea base della riduzione che evidenzia criticamente il senso della crisi dei personaggi, propria dell'uomo del tardo Rinascimento, e la sottolineatura dell'aspetto dionisiaco di Antonio-Albertazzi che vive il sogno di stabilire un rapporto armonico tra Oriente e Occidente, dovendo infine arrendersi alla razionalità di Ottaviano-Apollo. Il principale merito dello spettacolo è appunto quello di proporre un'immagine abbastanza inedita di «un Antonio ribelle alle angustie ideologiche di un sistema, di un Antonio che ha una sua utopia di felicità universale da contrapporre all'ipocrita politica della realtà».⁹

Ma le intenzioni dell'interprete riduttore - espresse nel programma di sala - restano incompiute non appena si esce dalla sua interpretazione e la stessa Cleopatra della Proclemer, chiusa entro un costume seicentesco, risulta piuttosto imbarazzata e imbrigliata nell'espressione del suo talento dalla trasfigurazione finale e teatralissima che la vede trasformata in statua con grande aspidi d'oro al petto.¹⁰

Nel complesso l'allestimento risulta assai discutibile e disordinato, così da disorientare il pubblico, che non comprende i numerosi significati simbolici lasciati impliciti, e da irritare la critica, che lo giudica senza esitazioni un esperimento sbagliato e infelice.

La strana vicenda della tenace sfortuna scenica del testo in Italia pare venire sfatata finalmente nel 1982, quando Mario Missiroli, allora Direttore Artistico dello Stabile di Torino mette in scena il suo *Antonio e Cleopatra* di Shakespeare.

Basterebbe già sottolineare che si tratta di uno spettacolo prodotto da uno stabile, per la stagione invernale e per una grande *tournee* per capire che ci troviamo in presenza di una svolta, con l'entrata della tragedia nel circuito ufficiale dei teatri italiani e la sottrazione al modello affrettato e approssimativo di molti allestimenti estivi o festivalieri.

⁷ *Antonio e Cleopatra*, di Shakespeare. Traduzione di Giorgio Albertazzi; adattamento di Roberto Guicciardini e Giorgio Albertazzi; regia di Roberto Guicciardini. Scene e costumi di Lorenzo Ghiglia; Musiche di Benedetto Ghiglia; Interpreti principali: Giorgio Albertazzi (Antonio), Anna Proclemer (Cleopatra); Tonino Accolla, Gabriele Antonini, Sandro Borchì, Carla Cassola, Remo Girone, Elio Marconato, Elisabetta Pozzi, Virgilio Zernitz; produzione: Compagnia Albertazzi-Proclemer, Debutto: Vicenza, Teatro Olimpico, 15 settembre 1977. Dello spettacolo esiste una videoregistrazione effettuata dalla Rai durante una replica presso il teatro Mancinelli di Orvieto e pubblicata con il titolo *Antonio e Cleopatra* di William Shakespeare, regia di Roberto Guicciardini; rielaborazione in due tempi di Giorgio Albertazzi e Roberto Guicciardini. Rai Trade /Fabbri, 2008. DVD video (160 min.).

⁸ Cfr. DE MONTICELLI 1977a.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ DE MONTICELLI 1977b.

Per Missiroli, che nei primi anni Ottanta è forse la figura di artista più originale del teatro di regia italiano, per la capacità di interpretare sulla scena testi classici in maniera non convenzionale, questa tragedia rappresenta il primo incontro con il teatro di Shakespeare.

Per me *Antonio e Cleopatra* è soprattutto la tragedia della trasgressione. Il romano Antonio trasgredisce la sua cultura e, *par delicatesse*, direbbe Rimbaud, perde la sua vita. È divenuto estraneo al suo mondo perché Cleopatra e l'Egitto costituiscono una deroga troppo affascinante. C'è anche lo scontro di generazione fra il sessantenne Antonio ed il ragazzo Ottaviano. Fra di loro, c'è Cleopatra, questa zingara, questa maliarda di rango, che genera la lusinga della perdizione.¹¹

I due nuclei della passione amorosa e della lotta per il potere sono per Missiroli strettamente concatenati se si tiene conto che i due personaggi sono adulti maturi: Antonio ha quasi sessant'anni e Cleopatra, a trentasette anni, è una donna che ha vissuto e amato molto, con una psicologia che è più vicina a una donna cinquantenne di oggi che non a una sua corrispondente coetanea moderna. Sono inoltre entrambi due capi di stato: Antonio è padrone della terza parte del mondo romano e Cleopatra dell'unico regno rimasto ancora autonomo: la loro storia è al contempo un legame sentimentale e una storia politico-militare durata tredici anni, che è quindi impossibile rappresentare in scena come un normale rapporto di coppia, perché nasce e si sviluppa entro una commistione inscindibile di sentimenti e affari di stato.

Da qui deriva l'impostazione dello spazio scenico che deve necessariamente essere unico per poter consentire la successione degli ambienti previsti da Shakespeare: Missiroli stesso disegna un impianto che rappresenti il mondo intero allora conosciuto, come se la storia di Antonio e Cleopatra si svolgesse entro i confini della terra e del cielo.

La scenografia rappresenta, infatti, una piattaforma sulla quale è tracciata una carta geografica del Mediterraneo; al centro un tondo su cui si trova l'insegna dell'Egitto; ai lati, tre per parte, enormi colonne il cui apice si perde nell'alto del teatro; e sul fondo un cielo che sembra una mappa di antichi astronomi, una volta celeste sulla quale le costellazioni sono evidenziate come figure geometriche.

L'impianto scenografico raggiunge insieme una mentale unità di luogo e la sua astrazione: Missiroli fa convergere l'intero mondo in quell'angolo d'Egitto dove la stessa Roma, attraverso Antonio e poi Ottaviano, gioca il suo futuro e dove Oriente ed Occidente si confrontano e si

¹¹ Mario Missiroli in GUERRIERI 1982.

sfidano ognuno con i suoi imperativi e le sue scommesse. Il fine del regista, che poi era quello di Shakespeare, è di far incontrare vicende private e quotidiane, sentimenti individuali e passioni, virtù e vizi con la grande vicenda del destino dei popoli, cioè con la storia stessa.

Lo spettacolo si apre con la visione dei due amanti abbracciati, stesi sulla piattaforma, al centro di quella carta geografica, immagine del mondo allora conosciuto, sotto quelle costellazioni da antica mappa del cielo.

È un inizio assai bello che dovrebbe dare subito - considerato anche il fatto che la scenografia è ideata dallo stesso Missiroli e realizzata insieme con lo scenografo Carlo Giuliano - la chiave fondamentale dello spettacolo: una vicenda riguardante una lotta d'amore e d'armi, che si svolge in una specie di scatola, il mondo di allora e tra i padroni di quel mondo, che però si rivela troppo stretto per contenerlo,¹² quasi una prigione per i due amanti; in questo senso Missiroli visualizza la battuta di Shakespeare con la quale fa iniziare lo spettacolo:

CLEOPATRA: Se questo è vero amore, dimmi fin dove arriva ...

ANTONIO: Un amore che si potesse misurare sarebbe da pezzenti.

(Suono di gong)

CLEOPATRA: Voglio mettere un limite, quando parli d'amore.

ANTONIO: Allora dovrai trovare un nuovo firmamento, una nuova terra. (I, 1)¹³

Ciò dovrebbe privilegiare il tema dell'amore titanico fra i due eroi, ma - come si è detto - l'amore fra Antonio e Cleopatra è contaminato da motivi estranei all'assolutezza della passione: tutti e due sono potenti della terra ed il loro rapporto è inquinato dalla ragione politica.

Dall'altra parte del mondo c'è Cesare Ottaviano, c'è Roma; il mondo è davvero troppo piccolo perché questi eroi vi possano convivere e spartirsene le ricche spoglie¹⁴. Il mondo è troppo piccolo ed il tempo troppo breve anche per la passione dei due amanti, su cui soffia il vento dell'età già matura, che presagisce il tramonto di un amore e di due esperienze umane.

C'è nello spettacolo di Missiroli una decisa atmosfera autunnale, di presagio della fine che è dovuta al fatto che la tragedia comincia proprio nel momento in cui per i due il tempo del piacere e della gloria è finito.

¹² Cfr. ALONGE 1984, p.83: «[...] Missiroli è partito semplicemente, direttamente dal testo, che dice chiaramente come l'universo sia troppo piccolo. Troppo piccolo per Ottaviano e Antonio (si veda l'elogio funebre di Antonio tenuto dal primo). E troppo piccolo per l'eros dirompente dei due amanti».

¹³ Trascrizione dalla videoregistrazione dello spettacolo *Antonio e Cleopatra*, regia di Mario Missiroli, conservata presso la mediateca del Dipartimento di Storia delle arti, delle musica e dello spettacolo dell'Università degli Studi di Milano. La traduzione di Masolino D'Amico realizzata per lo spettacolo è rimasta inedita.

¹⁴ Scrive al proposito Jan Kott: "*Antonio e Cleopatra* è la tragedia della piccolezza del mondo" (KOTT 1964, p. 132).

A ciò contribuisce anche il lavoro di tagli che il regista opera sul testo spinto dalla necessità di contenere lo spettacolo entro i limiti ritenuti accettabili per lo spettatore moderno e per la sua vendibilità di prodotto (arrivando comunque a tre ore e mezza): scompaiono molte delle figure secondarie (il consigliere Alexas e Iras, una delle ancelle di Cleopatra, ma anche Mecenate e Agrippa a Roma), cosicché i due protagonisti risultano più isolati e più importanti.

Cleopatra non è Giulietta, ma non è nemmeno la donna lussuriosa dello stereotipo che risale alla tradizione dantesca. La Cleopatra di Annamaria Guarnieri è di grande rilievo: una donna umorale, oscillante facilmente tra alti e bassi, incline a alternare stati euforici a fasi depressive, come emerge specialmente nelle scene della follia e contraddizione amorosa ed in quella, bellissima, della gelosia per Ottavia, che il regista rende tutta comica con una serie di gag e tormentoni. In queste scene ed in quella finale della morte, l'attrice trae dal fondo di sé una sorta di isteria regale che unisce qua e là, con sottile effetto, ad uno smarrimento infantilmente stizzoso.

Appare in scena con un ampio costume svolazzante, dai colori che mutano simbolicamente: è blu cielo nel I e II atto, rosso fuoco nel III atto, dopo la battaglia di Azio, nero con copricapo dorato nel V per la scena della morte: sempre, però, il costume le nasconde le forme e non mette in rilievo quella avvenenza che il mito ha sovrapposto, ma che pare l'originale non possedesse. È una Cleopatra asessuata, quasi ridotta ad uccello rapace¹⁵ nel finale notturno: il delirio interiore trova nell'attrice una manifestazione lucida e serrata, e Cleopatra si impone come un gorgo autodistruttivo.

La critica commenta questa scelta di Missiroli, riferendo della delusione del pubblico prigioniero dell'immagine di una Cleopatra giovane e bella e che invece se ne trova davanti una dalla femminilità interiorizzata, che evidenzia piuttosto il suo dramma personale, anche gridandolo con accenti esagerati, per poi imporsi con lucidità politica e astuzia calcolata. Una nota a parte viene poi riservata alla gestualità della Guarnieri, che appare frenetica e isterica, soprattutto se posta a confronto con quella dei personaggi romani, calcolata e fredda.

Anche l'Antonio di Missiroli è un personaggio anticonvenzionale, già a partire dalla scelta dell'attore: il regista insiste (e lo Stabile torinese paga profumatamente) per avere Adolfo Celi, attore più di cinema che di teatro, che all'epoca ha sessant'anni. È scelto per il suo aspetto imponente e sanguigno, tarchiato e vitalistico. Egli attenua con i suoi toni il messaggio che trasmette con la presenza fisica, cercando di rendere l'essenza fastosamente crepuscolare del personaggio. Incarna così un Antonio stranamente decolorato, invecchiato ed appesantito. Il suo

¹⁵ RONFANI 1984, pp. 196-197.

abbigliamento fa pensare a certi avventurieri della novellistica fra Otto e Novecento¹⁶: le guerre l'hanno distrutto, così come la dissipazione. La sua colpa è avere ceduto alla trasgressione, alla forza di una passione, pur capendo che essa è politicamente perdente.

Antonio muore per una ferita da taglio, imbrattato di sangue, quasi per una legge di contrappasso, come se il destino avesse voluto punirlo per la carnalità e la vitalità di tutta una vita. Il regista con un segno forte decide di mettere sotto gli occhi dello spettatore quella morte carnale, come carnale è stata la vita del personaggio: con un segno visivo, lo spinge all'eccesso, facendolo calare, in figura di cadavere insanguinato, nel mausoleo di Cleopatra, appeso al gancio di una catena, con un'immagine che ricorda a più di un critico quella di Mussolini esposto a piazzale Loreto.¹⁷ Si tratta, in realtà, al contempo, di un'immagine simbolica e di rispetto della verità storica: dicono le fonti che Antonio morente fu sollevato con una corda - che qui diventa una catena - fino al secondo piano del palazzo dove era asserragliata Cleopatra: il movimento si inverte immaginando la scena calata nel mausoleo. È un Antonio sradicato e combattuto, disorientato, che, uccidendosi, non risolve il suo problema, ma vi si sottrae.

Uno dei temi della tragedia è - come si è visto - quello della contrapposizione fra Occidente ed Oriente, tra Roma e l'Egitto, tra l'Occidente che rivendica a sé una vocazione razionalistica, e l'Oriente ambiguo e magico, la corte di Alessandria dove prevalgono la magia e la superstizione; opposizione che tutti i registi cercano sempre di rendere con segni vistosamente contrastanti. Per Missiroli la costumista Elena Mannini riveste il mondo romano di bianche vesti sacerdotali, cosicché la corte di Ottaviano finisce per assomigliare vagamente a quella vaticana, mentre il carattere militare di quel mondo è sottolineato inserendo rigide spalline su tonache abbondanti e ieratiche, da prelati.¹⁸ Al contrario, l'Oriente si definisce nei costumi di virtuosismo coloristico, che rimandano a un Egitto mitico, collocato in un passato impreciso, in cui ai tradizionali simboli faraonici si sovrappongono pose ieratiche ed elementi direttamente tratti dall'iconografia liberty, «considerata come un derivato culturale, una elaborazione occidentale, un fantasma dell'orientalismo».¹⁹ È che - come spiega il regista - il suo non vuole essere un Egitto filologico, ma un mondo orientale che sia il correlativo visivo delle aspettative europee riguardo al regno dei faraoni; analogamente, ciò avviene per la

¹⁶ «[...] Antonio, chissà perché. Quando non ha in testa l'elmo di guerra ostenta un tocco ricamato che lo fa somigliare, posato com'è sulla larga faccia barbata di Adolfo Celi, a Garibaldi.» DE MONTICELLI, 1982.

¹⁷ Si richiamano direttamente all'immagine del corpo del Duce DE MONTICELLI, 1982 e GERON 1982.

¹⁸ Osserva Roberto Alonge a proposito del monocolore dei costumi romani: «Bianco per antifrasi allo *sporcio* reale del potere. Ma anche perché il bianco è segno di lutto (in altri contesti antropologici e molto spesso in Missiroli); ed è il bianco sacerdotale, ecclesiale (in questo Ottaviano che ha le movenze di Paolo VI), ma solo per ribadire la metafora dei valori della repressione, dell'etica, del lutto dei sensi, la mortificazione della carne» (ALONGE, 1984, p. 88).

¹⁹ Missiroli in RONFANI 1984, p. 199.

gestualità, che prevede gesti da bassorilievo caricati al contempo «di pose e significati decadenti, di marca europea, dell'epoca del liberty».²⁰

Nell'accorciare il testo Missiroli, che commissiona la traduzione a Masolino D'Amico, persegue l'idea del contrasto tra i due mondi e la traduce in una perspicua distinzione linguistica. Da un lato, sta l'oratoria scandita e fredda dei Romani, dall'altra la vasta gamma di toni interpretativi di Antonio e Cleopatra che vanno dalla magniloquenza, all'enfasi, al linguaggio quotidiano.

Alla domanda di un giornalista sulle sue simpatie ed identificazioni per quanto concerne i personaggi del dramma, Missiroli risponde:

Io sono perfettamente schizofrenico. Il mio piacere estetico sta con Antonio e Cleopatra, la mia morale repressa è tutta dalla parte di Ottaviano. Che volete, sono un uomo dell'Occidente.²¹

Cinque anni dopo, il 5 luglio 1988, al Teatro Romano di Verona Giancarlo Cobelli affronta per la terza volta nella sua carriera la tragedia shakespeariana *Antonio e Cleopatra*²² scritturando come protagonista femminile Valeria Moriconi. La tragedia, infatti, viene riproposta dopo essere stata allestita già in due differenti circostanze all'inizio degli anni Settanta.

Riproporre quest'opera tenendo presente la stessa ottica che me la fece tanto amare allora, mi pare oggi ancora più importante. Il messaggio profondo di *Antonio e Cleopatra* sta, secondo me, nel far intendere quanto sia fondamentale non devastare mai la civiltà di un popolo, non violarne usi, costumi e credenze. Agli occhi di una civiltà razionalmente forte come quella dei Romani, l'Egitto doveva apparire come qualcosa di magico ed esoterico, pericoloso perché inafferrabile e quindi da spazzar via con l'accetta del loro pragmatismo imperialista. Un discorso, come si vede, quanto mai attuale.²³

Come nelle occasioni precedenti, la messinscena è strutturata secondo due piani indipendenti e paralleli: il primo racconta la rovinosa, sordida e tuttavia sublime storia d'amore tra i due protagonisti, «disperatamente avvinti l'una all'altro come due naufraghi che cercano insieme, ma anche si disputano ferocemente una impossibile salvezza».²⁴ Per converso, il secondo piano sceneggia il contrasto tra lo

²⁰ *Ibid.*

²¹ Missiroli in GUERRIERI, 1982.

²² *Antonio e Cleopatra* di William Shakespeare. Traduzione di Agostino Lombardo. Regia: Giancarlo Cobelli. Scene e costumi: Paolo Tommasi. Musiche: Matteo D'Amico. Interpreti: Valeria Moriconi, Massimo De Francovich, Massimo Belli, Fernando Calati, Dario Cantarelli, Fabrizio Rispo, Adriano Arrigo, Mauro Magliozzi, Giuliano Lenisci, Massimiliano Speziani, Donatello Falchi, Franco Mescolin, Elena Ursitti, Elena Ghiaurov. Coproduzione con Estate Teatrale Veronese, in collaborazione con Taormina Arte. Verona, XI, Estate Teatrale Veronese, 6 luglio 1988.

²³ Giancarlo Cobelli in MANIN 1988.

²⁴ RABONI 1988.

sfacelo di un'antica civiltà come l'Egitto e l'affermarsi prepotente e brutalmente pragmatico di un nuovo ordine, rappresentato dall'Impero Romano.

Tuttavia, mentre nelle precedenti edizioni del 1972 e 1974, il regista aveva fornito una lettura maggiormente orientata all'analisi socio-politica delle due civiltà, propendendo per una visione grottesca della vicenda, ora l'impostazione registica tende piuttosto a mettere in risalto la travolgente e rovinosa storia d'amore tra i due capi di stato e, solo per conseguenza, la dissoluzione dell'antica civiltà egiziana fagocitata dall'affermazione dell'impero romano.

In tale prospettiva, tutte le scene del testo dedicate alla lotta per il potere vengono volutamente messe in sordina o trasformate «in contrappunto burlesco alla storia della grande coppia».²⁵ Fedele a un gusto parodistico, segno di riconoscimento di molti suoi spettacoli, Cobelli non può fare a meno di effettuare alcune variazioni sul testo originale, pur senza risultare eccessivamente trasgressivo: sulla scena si presentano un messaggero sempre con la lingua di fuori per il gran correre, Pompeo con una benda nera da pirata, schiave trasformate in bestioline accovacciate sul palcoscenico, un eunuco avvolto da veli «che prodiga vezzi da avanspettacolo nei momenti cruciali»,²⁶ e persino Antonio e Cleopatra che ballano un *valzer* viennese.

La messa in scena si avvale della semplice e lineare scenografia di Paolo Tommasi che realizza una struttura centrale, una sorta di piattaforma scura con botole, attraversata da due rampe di scale laterali in grado di evocare, secondo la tradizione elisabettiana, una piramide tronca la cui estremità può essere usata di volta in volta come tribuna, campo di battaglia e nave, il tutto inquadrato da alte e bianche pareti di tulle. Tuniche color panna con mantelli e stivali neri caratterizzano i romani, mentre l'oro, l'ocra per le schiave e il verde mare per gli eunuchi sono i colori dei costumi egiziani, fluttuanti e con accentuazioni grottesche, secondo il gusto proprio del regista. Pur restando fedele alla sua poetica, che tende a popolare lo spazio scenico di innumerevoli figure di contorno, spesso con ostentazione della loro deformità e del loro essere eccentrico, facendone metafore visive della sua lettura registica parodistica e inquietante, in questo caso Cobelli rifugge gli eccessi, proponendo «una corte egiziana, senza grasse, mammellute e rasatissime ancelle né profluvie di efebi e cinedi ed evirati»,²⁷ ma limitandosi solo ad un eunuco e qualche schiava.

Le scene politiche tra i triumviri sono, come si è detto, notevolmente ridotte: sopravvivono solo quelle centrali e in esse Cobelli non nasconde il proprio fastidio verso i romani rappresentati come conquistatori dall'aspetto truce e crudele:

²⁵ TIAN 1989.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ DAVICO BONINO 1988.

E la romanità è da Cobelli vista nella tronfia, degradata retorica che il fascismo aveva riesumato, con grande apparato di fasci littori, simboli imperiali, atletica ed anzi muscolare virilità.²⁸

Il regista si avvale della bella traduzione di Agostino Lombardo sottoposta, tuttavia, a numerosi e pesanti tagli che non risparmiano nemmeno i brani essenziali: ciò che importa è valorizzare la parte privata e sentimentale della vicenda, sottolineando che

Più che una storia d'amore, quella tra Antonio e Cleopatra la chiamerei una storia di passione. A tener insieme i due c'è una reciproca ossessività, un senso di tragica ineluttabilità. Entrambi usano il sentimento per spingersi al tracollo, per perdersi. Il punto d'arrivo del loro amore è la morte, una parola che molto spesso ricorre nei loro deliri, dove cibo, vino e sesso si mescolano fino allo stordimento.²⁹

La chiave di lettura registica trova il suo marchio più evidente nella solitudine dei personaggi e nel loro individuale abbandono al sentimento. Essi si stagliano isolati nella nitida e lineare scena in bianco e nero di Paolo Tommasi: nella parte superiore sono situati i Romani; nella zona inferiore si collocano la regina ed i pochi personaggi egizi.

Dagli allestimenti degli anni Settanta rimane, soprattutto, l'antitesi visiva tra due civiltà, affinata ed interiorizzata negli anni da Cobelli, al fine di far risaltare attraverso segni stilistici due differenti concezioni: l'impotenza dei primi davanti al trascorrere del tempo, la brutale, ma ingenua fede nell'azione degli altri.

Cleopatra diviene l'emblema di un universo alternativo, che ha la lucida consapevolezza di un imminente e insostenibile urto con una civiltà ben programmata; in politica ha «la compostezza virile dei re, l'istinto barbarico della leonessa, le indecisioni calcolate di una donna che ha giocato tutto sul suo fascino e che ora lo sente sfuggire».³⁰

Per questo la scena più importante dell'allestimento diviene quella in cui, di fronte alla battaglia di Azio, Cleopatra volge le vele della flotta per ritirarsi: la sua fuga si carica del significato simbolico dell'inutilità di opporsi. Questa scena, che è solo narrata in Shakespeare e non esisteva nello spettacolo di Missiroli, diventa, invece, un punto di forza nella lettura del personaggio, anche grazie a una geniale invenzione registica: il mare di Azio è simboleggiato da un lunghissimo velo ceruleo che fuoriesce dal mantello di Cleopatra e che si allontana con lei verso il fondo della scena, visualizzando con un'immagine teatralissima il ritiro della regina. Contestualmente, la trasformazione dell'impianto scenografico sottolinea il suo tragitto, che diventa viaggio esistenziale: un muro dal colore di sabbia cala

²⁸ RONFANI 1988.

²⁹ Giancarlo Cobelli in MANIN 1988.

³⁰ GREGORI 1988.

dietro di lei, come a chiudere i suoi orizzonti, imprigionandola entro il mausoleo dove si svolge l'ultimo atto.

Il punto di impossibile fusione tra le due civiltà, tuttavia, è rappresentato da Antonio, l'attore Massimo De Francovich, caratterizzato da nevrosi e sensi di colpa, uniti a un senso di crescente malinconia. Maestoso, ma al contempo rozzo, questo Antonio non raggiunge mai la grandezza amara della sua compagna, ed è visto dal regista piuttosto come il «relitto di un naufragio, aggrappato alla disperata fede nel suo sogno, sfatto, con accenti intimi, tracce di *débauche* e qualche reminiscenza eroica»,³¹ che si perde nella recitazione dai toni sommessi e dolenti. Il suo costume rivela la sua personalità: niente ricorda storicamente l'armatura romana, in questo condottiero che assomiglia piuttosto a un decaduto capitano di ventura del Seicento; egli ha la disperazione inconsapevole di chi non sa accettare il proprio destino e per questo rovina miseramente.

La saggezza è, invece, il tratto distintivo dell'eroina che tiene il destino nelle sue mani; Cleopatra risulta l'unico personaggio in grado di compiere nello spettacolo, dopo gli eccessi esistenziali e politici, «un vero e proprio viaggio»,³² approdando con lucida dignità al finale tragico. Privata del manto d'oro e della sua parrucca nera, la sensitiva e altera Cleopatra di Valeria Moriconi si ritrova nell'ultima parte con una calotta dorata al posto della capigliatura, in una veste grigia da deportata, cosciente che la sua fine non è che un passaggio, ossia una conquista posta su un piano decisamente diverso dall'ordine predicato da Ottaviano. È lei a «guidare il gioco con superiorità tutta orientale»,³³ fino all'irrigidimento della morte che non l'atterra, perché resta seduta, immobile dopo il morso del serpente.

La regina egiziana vede oltre ciò che si vede, oltre l'arrogante razionalismo romano. E morendo diventa una stella, una parte del cosmo, per questo dice: «Ora sono fuoco e aria».³⁴

La forza del personaggio trova maggiore enfasi anche grazie all'interpretazione di Valeria Moriconi: una figura complessa resa tale dall'intersecarsi in lei delle ragioni del cuore e da quelle politiche che segnano la fine di una civiltà millenaria come quella egizia. L'attrice dà di questa amante travolgente, sensuale, piena di impeto e passione verso Antonio un'interpretazione inedita poiché

... si appoggia molto di più sui toni asciutti e scattosi di un amore di testa, giocato con la strategia femminile di una maturità consapevole, piuttosto che su quelli di una seduzione regale e trionfante.³⁵

³¹ QUADRI 1988.

³² *Ibid.*

³³ TRIVELLI 1988.

³⁴ CAVALLAZZI 1989.

³⁵ TIAN, 1989.

Merito della Moriconi è quello di lasciare intravedere non tanto la bellezza ed il fascino incredibile della regina, ma anche l'intelligenza e la vastissima cultura: per questo la sua grande scena è quella della morte, allorché nella scelta del suicidio al posto di una sorte vergognosa come prigioniera a Roma, Cleopatra acquista grandezza e maggiore dignità, fissando nello spettatore l'immagine di

... un personaggio costruito a grandi sciabolate, con generosità fino alla scena della morte, a quella riflessione interiore, per me il suo momento più bello di attrice qui, tutto giocato nella sua dimensione privata.³⁶

D'altronde, a quella parte della critica che sostiene che la Moriconi per la sua età non può essere la Cleopatra del testo shakespeariano e come non le si addica tanta seduzione, Cobelli risponde:

La Moriconi è una perfetta Cleopatra. Il volto della regina d'Egitto me lo immagino molto simile al suo, forte, volitivo, sensuale, bruciato dal sole e solcato da rughe. Un aspetto che lascia trasparire una carica d'animalità femminile, un corpo che guizza in movenze feline. E infine lo sguardo: avido, nero, penetrante. Uno sguardo da condottiera. Proprio come quello di Valeria. È molto difficile fare abbassare gli occhi alla Moriconi.³⁷

Anche Guido Davico Bonino riconosce come per questioni anagrafiche la Moriconi non potrebbe essere Cleopatra, ma proprio per questo motivo ella

... carica il personaggio con molta intelligenza d'un'ormai trascolorata sapienza delle amarezze della vita, e quand'è felice, intinge la sua felicità in non so qual timbrico dispetto: è una donna che già sa, ma che ancora soffrirà.³⁸

Solo alle soglie del terzo millennio compare una nuova immagine scenica, tutta italiana, di Cleopatra; dopo secoli di oblio un nostro drammaturgo torna ad occuparsi della regina egizia facendone la protagonista di un suo testo.

L'autore è Giovanni Testori e l'opera il suo ultimo lavoro teatrale : *Tre Lai*, composti nel 1991.

Si tratta di tre monologhi di cui il primo dedicato a Cleopatra, colta *in limine mortis*, in un momento di lamentazione dolorosa che svolge la matassa dei ricordi, interamente sostenuta dall'esigenza di raccontare un "aver vissuto".

Il titolo, *Cleopatràs*, ricorda l'ascendenza dantesca del personaggio, così come la sua sensualità dirompente rimanda all'indole lussuriosa prestata da Dante; del resto, il richiamo al V canto dell'*Inferno*

³⁶ GREGORI, 1988.

³⁷ Giancarlo Cobelli in CAVALLAZZI 1989.

³⁸ MANIN 1988.

è fin troppo esplicito, quando Cleopatra ricorda il suo amore per Cesare con le parole «amor che a nullo orrato / orrar perdona mi prese del roman/piacer sì forte».³⁹

Nel percorso testoriano del trittico, la regina rappresenta il nichilismo materialista dell'uomo preso nell'autonomia delle sue forze, che, infatti, esprime la suprema accusa verso Dio, affermando la propria autodeterminazione al suicidio.

Il lamento inizia nel momento del lutto dopo la morte di Antonio, che per lei è l'amante posseduto, la cui mancanza brucia soprattutto nel ricordo del suo perduto corpo di uomo. Attraverso la rievocazione dell'amato, Cleopatra lo fa rivivere in un tempo artificioso, entro una dimensione sospesa rispetto allo scorrere lineare dell'esistenza; quando la regina cessa di parlare, la figura dell'amato muore una seconda volta, anche nella memoria. Questo processo psicologico è particolarmente vivo in quanto l'immagine di Antonio, ridotta a una funzione erotica, viene sostituita da quella del garzone che reca la fiscella: in lui, ora che «l'empitus è finito/ finita est la regala/ e sessualica baldoria»,⁴⁰ la regina invano cerca la possibilità di un riscatto e di una nuova vitalità sessuale, prima della sconfitta e della resa definitiva.

L'ambientazione del monologo è il tipico luogo testoriano che trasfigura la storia trasportandola nella Valassina inurbata e industrializzata dei nostri giorni: così il trono su cui siede Cleopatra è un trono «egizian-canturiese», fatto cioè in fastoso stile faraonico, ma realizzato a Cantù e posto in cima a una serie di gradini. Accanto ad esso c'è un altro elemento che richiama l'esperienza dalla morte: un fantoccio di lamiera che reca la fiscella con l'aspide.

D'altra parte vivissima è, come sempre in Testori, la componente metateatrale del testo: si tratta sempre di un recitare dichiarato da parte del personaggio, che culmina con una coloritura da avanspettacolo nella domanda rivolta al pubblico: «Son giusta/ come attor? Il gesto/ m'appartien?»⁴¹ e si frena prima di arrivare al finale, consapevole che bisogna attendere prima di toccare quel cesto, giacché il gioco va condotto «secondo lo spartito scritturà».⁴² La regina si muove sulla scena con disinvoltura, ma il suo fascino appartiene al passato, ormai rovinato insieme a lei: Cleopatra si compiangere, si maledice e coinvolge nell'impeto dell'improperio anche la figura dello "scrivàn", colpevole di aver risvegliato in lei il ricordo della felicità *d'antan*.

Persino l'invocazione agli dei si risolve con un silenzio impassibile, mentre di fronte alle incalzanti domande della regina, comincia a mostrarsi il serpente, e il lai raggiunge la sua "stragica pregnenza". Nella sequenza finale l'eroina testoriana si richiama esplicitamente al modello tragico di Shakespeare -

³⁹ TESTORI, 1994, pp.30-31.

⁴⁰ *Ivi*, p. 52.

⁴¹ *Ivi*, p. 41.

⁴² *Ivi*, p.13.

come si è visto unico riferimento forte della tradizione scenica - quando esplicitamente dichiara di agire «in diretta traducendo/ l'enfolio scespiriano / cui te sei pur te ispirato»⁴³ per poi lanciare la sua estrema domanda sul senso del proprio esistere («Ma 'des, chi, / chi mai, / che mai mi sum?»⁴⁴), destinata a rimanere senza risposta. Cleopatra scende allora verso l'Ade, percorrendo gli scalini che separano il trono dal piano del palcoscenico: da vera attrice, la sua uscita di scena coincide con la morte.

È lo stesso Testori a donare, nei giorni precedenti la sua morte, il testo di *Tre Lai* ad Adriana Innocenti «perché lo facesse vivere tra la gente».⁴⁵ L'attrice prepara dunque un allestimento dell'opera già nel 1994, utilizzando per la messinscena, di cui cura la regia, anche le bobine registrate dall'autore con una sua personale lettura dell'opera.

Dapprima presentato in forma di lettura a Milano, presso il salone degli Affreschi della Società Umanitaria il 2 giugno 1994, lo spettacolo è in seguito inserito nel programma del Festival dei Due Mondi di Spoleto e debutta presso il Teatrino delle Sei nel luglio 1994.⁴⁶

La scena è essenziale: al palco si giunge salendo tre gradini; ai lati sono tre anche gli ordini di quinte. Pochi ed essenziali gli arredi, mentre tra un lai e l'altro non c'è intervallo, ma solo uno stacco di luci, per permettere all'attrice di cambiarsi d'abito.

Quando si accendono le luci, la regina egiziana è già in scena, fasciata da un lussuoso vestito da sera scollato e con un profondo spacco laterale. L'abito, rivestito d'oro, è realizzato dallo stilista Gianni Tolentino, e si presenta sciupato nel tessuto da impronte di mani, come se sulla veste della regina fossero visibili le tracce di un passato vissuto. Sul fondale è appesa la riproduzione ingrandita di un dipinto dello stesso Testori, rappresentante un tramonto rosso fuoco dai toni infernali. Unico oggetto di scena è naturalmente il trono: una sedia smerlata d'oro sulla quale la regina non siede mai, perché da vera prima donna deve sempre dominare la scena, così come appare all'inizio, fissata in un altezzoso silenzio, quasi fosse una divinità pronta ad essere adorata. Sul lato sinistro del palco compare una sagoma di polistirolo - che la stessa attrice spinge in scena - raffigurante la statua del Ghisellino del Sacro Monte di Varallo Sesia (luogo assai caro all'autore) che fa le veci del garzone dell'aspide.

Stridente è il contrasto tra l'immobilità del servitore e l'espressività multiforme di una Cleopatra padrona della scena e regista essa stessa della propria morte «in diretta». Atteggiandosi a soubrette

⁴³ *Ivi*, p. 43.

⁴⁴ *Ivi*, p. 44.

⁴⁵ CASSETTA 1995, p. 100.

⁴⁶ *TRE LAI. CLEOPATRÀS - ERODIÀS - MATER STANGOSCLÀS* di Giovanni Testori. Drammaturgia e regia di Adriana Innocenti. Costumi di Gianni Tolentino. Interpreti: Adriana Innocenti. Produzione: Teatro Popolare di Roma. Debutto: Spoleto, Festival dei due mondi, 2 luglio 1994. La rappresentazione rimane purtroppo l'unica perché attorno allo spettacolo si crea una spiacevole diatriba riguardo all'esercizio dei diritti di rappresentazione dell'opera, legalmente appartenenti al gallerista Alain Toubas.

appassita, la regina scosciata gioca con lo strascico dell'abito e canticchia le canzoni del suo tempo ormai andato, da *Veleno* al *Nessun dorma* della *Turandot*.⁴⁷

La finzione dichiarata domina nello spettacolo, in cui persino il serpente che avvelenerà la regina c'è, ma non si vede. Come nella finzione, la morte è la perdita di visibilità da parte del pubblico: perciò Cleopatràs, intossicata dal morso del serpente, non muore sul palco, ma esce silenziosamente di scena, sparendo dietro la quinta di sinistra.⁴⁸

A distanza di due anni, nel 1996, il primo dei *Lai* diventa materia di uno spettacolo autonomo ad opera della Compagnia dei Magazzini. L'esperimento è tanto più interessante in quanto l'interprete è questa volta un uomo, l'attore Sandro Lombardi.

Il progetto nasce, infatti, con l'intento di una lettura approfondita del lai testoriano - cui seguiranno nel 1998 le altre due parti nell'allestimento *Due lai* - evidenziando in esso una spiccata individualità non più ravvisabile nel prosieguo.

La forza individuale del personaggio è così forte che travalica la dimensione sessuale, cosicché la scelta di affidare a Lombardi una parte femminile non presuppone alcuna idea di travestimento, ma nasce, al contrario, da una profonda conoscenza della poetica testoriana e dalla volontà di re-interpretazione di un testo nato in tutt'altra situazione.

È, infatti, noto che tra Federico Tiezzi, regista dei Magazzini, lo stesso Lombardi e Testori esisteva un rapporto di amicizia e stima reciproca, che induce i due a ritenere che sotto le parole della regina si possa ravvisare un alto tasso di autobiografismo nella visione del mondo: «Assolutamente maschile - osserva Lombardi - è la sensibilità, lo sguardo, il linguaggio con cui la voce parlante di questo monologo si rivolge al mondo.»⁴⁹ E, ancora, precisa Federico Tiezzi a proposito del progetto elaborato con Lombardi:

Se è una donna, deve esserci in lei, prima di tutto, la ricerca della sua parte maschile. Un giorno <Lombardi> mi dice - sono già due mesi che si arruffa sul testo - che Cleopatràs è un uomo che indossa le parole di una donna: la lingua si reincarna in un uomo che parla a un altro uomo attraverso le parole della Regina.⁵⁰

⁴⁷ RABONI 1994.

⁴⁸ Cfr. QUADRI 1994.

⁴⁹ LOMBARDI 1996, p. 31.

⁵⁰ TIEZZI 1996, p. 37.

L'esito di tale lavoro è uno spettacolo⁵¹ che debutta nel luglio 1996 nell'ambito del Ravenna Festival, presentando un testo assai ridotto rispetto alla stesura originale, di cui scompaiono soprattutto i brani a caratteri didascalico, con particolare riferimento a «quelli che nell'ultima parte del monologo rendono quasi inavvertibile il tema della disperazione della protagonista per essere vissuta "ben pria del suo incarnamento"». ⁵²

Per converso, si registrano alcune aggiunte, legate soprattutto all'introduzione di momenti musicali: il sipario si alza sulle note della *Salomon Song* musicata da Kurt Weill per *L'opera da tre soldi* di Brecht (precisamente sulla strofa in cui si presenta il personaggio della regina) e lo spettacolo prosegue con la stessa protagonista che accenna a motivi del cabaret milanese eseguiti con accompagnamento del pianoforte.

Nel finale, la musica commenta la sorte della regina con la voce di Gianna Nannini e la sua canzone *I maschi*, cui si unisce il flamenco *No me das guerra*.

Si tratta evidentemente di un'interpolazione vistosa, ma non del tutto estranea a un testo che gioca spesso con l'eco del varietà e allude a temi propri della canzonetta leggera e popolare, così da legittimare un apparato di musiche di scena fondato «su una riscrittura - riciclaggio di celebri luoghi melodrammatici [...] e di famose canzonette [...] a cui il testo più o meno direttamente allude». ⁵³

Anche l'organizzazione dello spazio scenico si distacca in maniera decisa dalle indicazioni didascaliche dell'autore, per comporsi in un'atmosfera onirica di carattere spiccatamente tiezziano: sullo sfondo pendono drappi di velluto blu, mentre su un supporto in pvc vengono proiettate immagini diverse, dalla palma al sole, intervallati da giochi d'ombra a evocare un Egitto fortemente stilizzato.

Della didascalia originaria si conserva solo il trono, in legno massiccio, impreziosito da due rami di palma all'estremità dello schienale, mentre del tutto assente è la sagoma del ragazzo con il cestino.

Elegantissimo in smoking, bombetta nera e guanti bianchi, Lombardi-Cleopatràs domina la scena interamente; da vero mattatore, il personaggio provvede da solo al proprio trovarobato, procurandosi da sé il serpente, che sin dall'inizio è attorcigliato sul suo cappello, a richiamare certo il simbolo dei sovrani egizi, ma altresì a ricordare la morte come parte inseparabile della vita.

Proprio questo dualismo dei significati diviene il punto di vera forza dell'allestimento in cui tragico e comico si fondono, mescolando numerose citazioni dello spettacolo del Novecento, da Charlie Chaplin a Samuel Beckett, entro i contorni di una maschera surreale.

⁵¹ *CLEOPATRÀS* di Giovanni Testori. Regia di Federico Tiezzi. Adattamenti musicali a cura di Giancarlo Cardini. Collaborazione alla drammaturgia di Giovanni Agosti. Luci di Juray Saleri. Interprete: Sandro Lombardi. Produzione: Compagnia Teatrale i Magazzini - Ravenna Festival. Debutto: Ravenna, Teatro Rasi, 2 luglio 1996.

⁵² RABONI 1996.

⁵³ CARDINI 1996, p. 33.

Anche se trasfigurata entro i contorni di una figura che nulla più ha della seduzione e dello *charme* che la tradizione le ha sovrapposto, la Cleopatra di fine millennio proposta dai Magazzini si pone come attestazione della vitalità del mito: se è vero che un personaggio, una volta affermatosi sulla pagina e sulla scena, entra a far parte del patrimonio collettivo, allora è giusto e legittimo che esso possa trovare sempre nuove occasioni per reinventarsi, annullando tempi, spazi e distanze culturali.

Mariagabriella Cambiagli
maria.cambiagli@unimi.it



Fig. 1. Annamaria Guarnieri (Cleopatra) e Adolfo Celi (Antonio) in *Antonio e Cleopatra* di W. Shakespeare - regia di Mario Missiroli (1982) (da: *Programma di Sala di Antonio e Cleopatra* - regia di M. Missiroli, Teatro Stabile di Torino, 1982).



Fig. 2. La morte di Antonio, in: *Antonio e Cleopatra* di W. Shakespeare - regia di Mario Missiroli (1982) (da *Programma di Sala di Antonio e Cleopatra* - regia di M. Missiroli, teatro Stabile di Torino, 1982).

Abbreviazioni bibliografiche

ALONGE 1984

R. Alonge, *Missiroli tra cerchi e quadrati*, in R. Alonge, *Dal testo alla scena*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1984, pp. 79-89.

BERT.1952

"*Antonio e Cleopatra*", tragedia di Shakespeare, in "Il gazzettino di Venezia", 28 marzo 1952.

CALZI 1951

R. Calzi, *Incontro con Cleopatra sulla riva del Tevere*, in "Il corriere", 20 ottobre 1951.

CARDINI 1996

G. Cardini, *Note sulle musiche di scena*, in AA.VV., *Cleopatràs. Programma di sala*, Brescia, Edizioni L'Obliquo, 1996.

CASCETTA 1995

A. Cascetta, *Invito alla lettura di Testori - L'ultima stagione (1982-1995)*, Milano, Mursia, 1995.

CAVALLAZZI 1989

M. P. Cavallazzi, *Antonio e Cleopatra*, in "L'Unità", 5 ottobre 1988.

DAVICO BONINO 1988

G. Davico Bonino, *Moriconi amara Cleopatra*, in "La Stampa", 9 luglio 1988.

DE MONTICELLI 1977a

R. De Monticelli, *Ecco rifatto "Antonio e Cleopatra"*, in "Corriere della sera", 17 settembre 1977.

DE MONTICELLI 1977b

R. De Monticelli, *Troppi temi e tutti insieme*, in "Corriere della sera", 7 ottobre 1977.

DE MONTICELLI 1982

R. De Monticelli, *Cleopatra abbraccia Garibaldi*, in "Corriere della Sera", 12 novembre 1982.

GERON 1982

G. Geron, *Che regina d'Egitto! Una grande Guarnieri per le brame del soldatuccio Adolfo Celi*, in "Il Giornale", 12 novembre 1982.

GREGORI 1988

M. Gregori, *Troppa storia per una coppia*, in "L'Unità", 9 luglio 1988.

GUERRIERI 1982

O. Guerrieri, "*Antonio e Cleopatra*", fascino del proibito, in "La Stampa", 29 ottobre 1982.

KOTT 1964

J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 1964.

LOMBARDI 1996

S. Lombardini, *La Cleopatra di Giovanni Testori*, in AA.VV., *Cleopatràs. Programma di sala*, Brescia, Edizioni L'Obliquo, 1996.

MANIN 1988

G. Manin, *La Moriconi, altera Cleopatra*, in "Corriere della Sera", 28 aprile 1988.

QUADRI 1988

F. Quadri, *L'amore di Cleopatra distrutto con l'Egitto*, in "La Repubblica", 9 luglio 1988.

QUADRI 1994

F. Quadri, *Piangono la Madonna e due regine del passato*, in "La Repubblica", 7 luglio 1994.

RABONI 1988

G. Raboni, *Antonio, Cleopatra e il Potere*, in "Corriere della Sera", 9 luglio 1988.

RABONI 1994

G. Raboni, *Cleopatra, Erodiade e Maria. Lamenti di una trinità dolente*, in "Corriere della sera", 4 luglio 1994.

RABONI 1996

G. Raboni, *Il pianto torrenziale di Cleopatra*, in "Corriere della Sera", 4 luglio 1996.

REITMAN 1952

C.M. Reitman, *"Antonio e Cleopatra" di Guglielmo Shakespeare*, in "Il secolo XIX", 7 marzo 1952.

RONFANI 1982

U. Ronfani, *L'ultimo amore di Cleopatra*, in "Il Giorno", 9 luglio 1988.

RONFANI 1984

U. Ronfani, *Il lungo viaggio di Mario Missiroli per incontrare Antonio e Cleopatra*, in U. Ronfani, *Teatro in Italia*, Milano, Spirali Edizioni, 1984, pp. 191-205.

TESTORI 1994

G. Testori, *Tre lai. Cleopatràs, Erodiàs, Mater Strangosciàs*, Milano, Longanesi, 1994.

TIAN 1988

R. Tian, *Un misero splendido amore antico ma di oggi*, in "Il Messaggero", 9 luglio 1988.

TIEZZI 1996

F. Tiezzi, *Nel cuore caldo della metamorfosi*, in AA.VV., *Cleopatràs. Programma di sala*, Brescia, Edizioni L'Obliquo, 1996.

TRIVELLI 1988

P. Trivelli, *Cleopatra? Era un'eroina contro i romani nazzi-metallari*, in "Il Messaggero", 12 agosto 1988.