

DANIELA DE LISO

CLEOPATRA TRA LA SCENA E LA TELA.
STORIA DI UNA REGINA NEI RACCONTI DI GIOVAN
BATTISTA GIRALDI CINTHIO E DI ARTEMISIA GENTILESCHI

[...] *Et che s'hai vinto*
L'Egitto, non hai vinta Cleopatra.
Meglio saprò morir, ch'io non son vissa,
Et meglio procurar la libertade
Saprò con la mia morte, che saputo
*Non mi ho procurar ben con la mia vita*¹.

Nel V canto dell'*Inferno* Dante, prima dell'incontro con Francesca, vede una serie di anime dannate per lussuria: subito dopo «colei che s'ancise amorosa, | e ruppe fede al cener di Sicheo» (*If* V, 61-62), arriva «Cleopatràs lussuriosa» (*If* V, 63). Basta un aggettivo a riassumere ciò che l'ultima regina dell'Egitto libero rappresenta da sempre nell'immaginario letterario europeo: la lussuria d'Oriente che corrompe e conquista i

¹ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Cleopatra*, Venetia, Appresso Cesare Cagnacini, 1583, Atto V, Scena II, p. 114. Tutte le successive citazioni dalla *Cleopatra* saranno tratte dall'edizione moderna: GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Cleopatra*, Exeter, University of Exeter, 1985, a cura di M. MORRISON et P. OSBORN.

mores d'occidente. È stato, senza dubbio, Plutarco a trasformare, per sempre, il personaggio storico in mito², fornendone una descrizione di singolare fascino nella *Vita di Antonio*, che appare all'interno delle sue *Vite parallele*:

καὶ γὰρ ἦν ὡς λέγουσιν αὐτὸ μὲν καθ' αὐτὸ τὸ κάλλος αὐτῆς οὐ πάνυ δυσπαράβλητον οὐδ' οἷον ἐκπληῖξαι τοὺς ἰδόντας, ἀφῆν δ' εἶχεν ἢ συνδιαίτησις ἄφυκτον, ἢ τε μορφή μετὰ τῆς ἐν τῷ διαλέγεσθαι πιθανότητος καὶ τοῦ περιθέοντος ἅμα πως περὶ τὴν ὁμιλίαν ἤθους ἀνεφερὲ τι κέντρον. ἡδονὴ δὲ καὶ φθεγγομένης ἐπὶ τῷ ἤχῳ· καὶ τὴν γλῶτταν ὡσπερ ὄργανόν τι πολύχορδον εὐπετῶς τρέπουσα καθ' ἣν βούλοιο διάλεκτον, ὀλίγοις παντάπασι δι' ἐρμηνέως ἐνετύγχανε βαρβάροις, τοῖς δὲ πλείστοις αὐτῇ δι' αὐτῆς ἀπεδίδου τὰς ἀποκρίσεις, οἷον Αἰθίοψι Τρωγλοδύταις Ἑβραίοις Ἰσραῆλ Σύροις Μήδοις Παρθυαίοις. πολλῶν δὲ λέγεται καὶ ἄλλων ἐκμαθεῖν γλώττας, τῶν πρὸ αὐτῆς βασιλέων οὐδὲ τὴν Αἰγυπτίαν ἀνασχομένον παραλαβεῖν διάλεκτον, ἐνίων δὲ καὶ τὸ μακεδονίζειν ἐκλιπόντων³.

² Cfr. G. PUCCI, *Il mito di Cleopatra tra letteratura, arte e cinema*, in *Faraoni come dei, Tolemei come faraoni*, Atti del V Congresso italo-egiziano, Torino-Archivio di Stato, 8-12 dicembre 2001, a cura di N. BONACASA, A. M. DONADONI ROVERI, S. AIOSA, P. MINÀ, Torino-Palermo, Museo Egizio-Università degli Studi di Palermo, 2003, pp. 620-25. Un importante convegno sulla figura di Cleopatra si è svolto, dal 4 al 6 novembre 2015, a Verona. Si tratta del *XVII Convegno del Gruppo di studio sul Cinquecento francese*, i cui *Atti* sono in corso di stampa: *Hieroglyphica. Cleopatra e l'Egitto tra Italia e Francia nel Rinascimento*, sous la direction de R. GORRIS CAMOS, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

³ PLUT., *Ant.* 27, 3-5 (PLUTARCO, *Vite Parallele*, Torino, Einaudi, 1988, trad. di Carlo Carena): «A quanto dicono la sua bellezza in sé non era del tutto incomparabile né tale da colpire chi la guardava; ma la sua conversazione aveva un fascino irresistibile, e da un lato il suo aspetto, insieme alla seduzione della parola, dall'altro il carattere, che pervadeva contemporaneamente i suoi colloqui, erano un pungiglione penetrante. Dolce era il suono della sua voce quando parlava; la lingua, come uno strumento musicale dalle molte corde, la piegava facilmente all'idioma che voleva usare. Pochissimi erano i barbari con i quali trattava mediante un interprete; alla maggior parte dava da sé le risposte, come a Etiopi, Trogloditi, Ebrei, Arabi, Siri, Medi, Parti. Dicono anche che conoscesse la lingua di molti altri popoli, mentre i re precedenti non si erano sottoposti nemme-

La bellezza di Cleopatra è, dunque, inferiore alla sua personalità, alla straordinaria e raffinata cultura che le consente d'esercitare sui suoi interlocutori quello che i latini chiamavano *fascinum*, una sorta di malia magica, dalla quale era difficile affrancarsi. Non ci erano riusciti Cesare, che da lei aveva avuto un figlio, e Marc'Antonio, che ne era morto.

Il mito di Cleopatra⁴ che vuole conquistare Roma, seducendo i suoi uomini migliori, attraversa i secoli, fecondamente alimentato da una tradizione sottilmente misogina, che non si risolve nel disprezzo per la donna, ma si complica in una condanna senza appello perché la regina d'Egitto si comporta come un uomo, ha un ruolo, nella vicenda politica, quanto in quella sentimentale, decisamente maschile. L'inversione dei ruoli tra i due sessi, normale nella tradizione orientale, è considerata, invece, minacciosa in quella occidentale⁵. A questo sconfinamento dell'eroina negli spazi destinati all'eroe si aggiunge, nella costruzione del mito letterario di Cleopatra, una componente evidentemente xenofoba, che percorre la tradizione culturale occidentale, convinta della propria congenita superiorità e poco incline ad accogliere, senza fobie, l'alterità. La letteratura italiana utilizza, perciò, il mito di Cleopatra, prevalentemente, in chiave negativa⁶. Sin da Dante la regina

no ad apprendere l'egiziano e alcuni avevano dimenticato anche il dialetto macedone».

⁴ Cfr. *Icone culturali d'Europa*, a cura di F. FIORENTINO, Macerata, Quodlibet, 2009.

⁵ Cfr. B. ZANINI QUIRINI, *Le astuzie di Cleopatra*, «Civiltà classica e cristiana», X/1 (1989), pp. 71-94.

⁶ Nel corso del Cinquecento i molti riferimenti tragici alla regina egizia e ai suoi rapporti con Roma, in particolare con Marco Antonio ed Ottaviano Augusto, conducono ad una sorta di stilizzazione dei personaggi che diventano symbola, allontanandosi spesso anche dalla verità storica. Interessante, a questo proposito, è lo studio di G. DISTASO, *Un mancato trionfo dell'antichità: Ottaviano e Cleopatra nella stilizzazione tragica cinque-secentesca*, in *Confini dell'umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco*

d'Egitto è colpevole senza appello, nei confronti del suo popolo come dei suoi amanti; a poco serve la morte che s'infligge, interpretata come ulteriore suggello del suo egotismo, fin dai versi oraziani, in cui il «fatale monstrum» tollera la vista della sua reggia «iacentem», pur di non cadere nelle mani del nemico ed essere portata in trionfo a Roma⁷.

Il mito di Cleopatra s'intreccia anche con la vicenda di Giovan Battista Giraldi Cinthio⁸, che lavora alla corte di Ercole II e Renata di Francia; il suo principe gli commissiona, infatti, una tragedia dedicata alla regina d'Egitto⁹ ed egli deve scriverla, allestirla e metterla in scena, nonostante ritenga, sin dall'inizio, di non essere in grado, come asserisce nell'*Apologia* della sua *Didone* (composta intorno al 1541), di trattare un argomento di tale portata¹⁰. Giraldi aveva scritto tragedie d'in-

Tateo, a cura di M. DE NICHILO, G. DISTASO, A. IURILLI, Roma, Roma nel Rinascimento, 2003, II, pp. 561-84.

⁷ Cfr. Q. ORAZIO FLACCO, *Odi*, I, 37.

⁸ Per la biografia del Giraldi si veda il contributo di S. VILLARI, *Le più antiche biografie giraldiane*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», I (2015), pp. 7-16. Per una bibliografia complessiva sul Giraldi e la sua opera: I. ROMERA PINTOR, *Bibliografia giraldiana*, ivi, pp. 125-70 (aggiornata nel sito *web* della stessa rivista).

⁹ In molti hanno sottolineato le consonanze evidenti tra Ercole ed il personaggio di Ottaviano Augusto e un'analisi interessante di questo aspetto si può leggere nel ricco contributo di Grazia Distaso (*Note sul personaggio di Ottaviano Augusto nella drammaturgia italiana cinque-secentesca*, in *Scritti di storia per Mario Pani*, a cura di S. CAGNAZZI, M. CHELOTTI, A. FAVUZZI, F. FERRANDINI TROISI, D. P. ORSI, M. SILVESTRINI, E. TODISCO, Bari, Edipuglia, 2011, pp. 135-42), che, partendo dal personaggio della tragedia giraldiana, traccia un profilo eloquente di Augusto e della sua "attualità" nella drammaturgia cinquecentesca.

¹⁰ Nell'*Apologia* della *Didone* era lo stesso Giraldi a scrivere: «Il fare la tragedia dell'argomento che ci porgono gli avvenimenti di Cleopatra e di Marco Antonio suo marito (alla qual cosa, oltre la commissione che me ne diede vostra eccellenza, mi ha anche ora per nome di lei sollecitato il signore Cavalcanti), mi si è offerto, alla prima vista, cosa tanto grave e faticosa, per la maestà delle persone che v'intervengono, che ne sono

venzione¹¹, ispirate alle novelle dei suoi *Ecatommiti* (Monteregale, Torrentino, 1565)¹², ad eccezione della *Didone*, di suggestione virgiliana. Nella *Cleopatra*, composta nel 1541 e certamente prima del 1543¹³, deve misurarsi con la storia¹⁴ e, al di là della

rimaso spaventato; parendomi ciò peso non dalle mie braccia, pure non essendo cosa alcuna tanto da sé malagevole che, imponendolami vostra eccellenza, non vi ponga ogni ingegno ed ogni forza per condurla a fine in sodisfazione di lei. Io cercherò in ciò di vincere me medesimo per comporne, quanto meglio potrò e saprò, la tragedia, e vi porrò ogni industria perché ella possi occupare nella rappresentazione le sei ore che desidera vostra eccellenza. [...] Ma se forse tardarò più nel compor la *Cleopatra* che non ho fatto nel comporre le altre due, accusine, prego, vostra eccellenza, non dirò la fatica ch'ora mi soprastà delle pubbliche lezioni di filosofia, ma il gran maneggio che porta questo real soggetto con esso lui, non la volontà mia, prontissima a sempre servirla» (GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996, pp. 170-71).

¹¹ La composizione delle prime quattro tragedie del Giraldi avviene in un periodo di tempo più o meno circoscritto. *L'Orbecche*, tratta da una novella degli *Ecatommiti* (II, 2), è composta nel 1541; dello stesso anno sono la *Didone* e la *Cleopatra*, seguite dall'*Altile* (*Ecatommiti*, II, 3) nel 1543. La composizione delle altre tragedie (*Arrenopia*, *Euphimia*, *Antivalomeni*, *Selene*, *Epizija*) avviene in fasi successive: esse non sono più messe a punto quasi in blocco, in un unico fervore compositivo. La prima edizione completa delle tragedie è del 1583, per la cura di Celso Giraldi e per i tipi di Cagnacini a Venezia.

¹² Della raccolta di novelle giraldiana esiste un'edizione critica moderna: GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, a cura di S. VILLARI, 3 voll., Roma, Salerno Editrice, 2012.

¹³ Per la datazione della tragedia rimando alle conclusioni di S. VILLARI, «Il lume della ragion per guida»: l'ideologia della «*Cleopatra*» di Giraldi Cinzio, in *Hieroglyphica. Cleopatra e l'Egitto*, cit., in corso di stampa. Ringrazio Susanna Villari per avermi consentito di leggere il contributo in bozze.

¹⁴ Giraldi non predilige le tragedie di argomento storico: «Et quantunque la favola sia commune alla comedia et alla tragedia, vogliono nondimeno alcuni che quella della tragedia si pigli dalla historia, et quella della comedia si finga dal poeta. Et di tal differenza pare che si possa rendere assai convenevole ragione, la quale è che, appigliandosi la comedia alle

convinzione aristotelica della superiorità della poesia rispetto alla storia¹⁵, probabilmente, sente che un racconto storico può condurlo ad implicazioni pericolose con il presente, un presente che, pur nella libertà dogmatica della corte ferrarese, si svolge nel tempo del Concilio tridentino e sotto l'egida della Controriforma¹⁶. Com'è stato sottolineato, la fonte precipua, ma non unica, della *Cleopatra* giraldiana è la *Vita di Antonio* contenuta nelle *Vite Parallele* di Plutarco¹⁷. Si tratta di un testo in cui l'attenzione è incentrata su Antonio. Cleopatra è figura complementare, in una prospettiva filoccidentale, che trasforma la regina d'Egitto in una sorta di virago. Nella tragedia di Giraldo la prospettiva è diversa. Perfettamente inserita all'interno del dibattito cinquecentesco sullo statuto tragico, ali-

attioni civili et popolaesche et la tragedia alle illustri et alle reali, per esser quella di huomini privati et questa di re et di gran personaggi, par fuori del verisimile che, essendo simili persone negli occhi del mondo, possa essere fatta da loro attione alcuna singolare, che, tosto che ella è fatta, non debba venire nelle orecchie di ognuno. La onde, essendo le tragiche tra le illustri attioni per venire elle dalle persone onde vengono, non pare che esse possano essere condotte in scena che non se n'habbia havuta notizia prima. Ma ben si possono fingere gli avvenimenti privati, perché per la maggior parte non escono delle lor case, et se ne muoiono fra poco tempo. La onde ha qui largo campo il poeta, fingendo quel ch'egli vuole, di far venir nove queste favole in scena [...] Ma avenga che questa ragione porti con esso lei molta apparenza, non di meno io tengo che la favola tragica si possa così fingere dal poeta come la comica [...]» (GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorso intorno al comporre delle comedie et delle tragedie*, in ID., *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. VILLARI, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002, p. 214.

¹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 66 e 249.

¹⁶ La questione è discussa, in maniera convincente, da I. ROMERA PINTOR, nel suo *Supports ou suppôts dans La Cléopâtre de G. B. Giraldo Cinthio, ouvrage théâtral précurseur*, in *Hieroglyphica. Cleopatra e l'Egitto*, cit., in corso di stampa. Ringrazio Irene Romera Pintor per avermi consentito di leggere in bozze il suo contributo.

¹⁷ Cfr. VILLARI, «*Il lume della ragion per guida*».

mentato dalla riscoperta della *Poetica* di Aristotele, questa tragedia deve fungere da luogo di catarsi per il pubblico, che la vedrà rappresentata, perché Giraldi non crede al teatro scritto per esser letto, ma a quello che calca le scene¹⁸. Deve avere, perciò, come protagonista un'eroina che non sia negativa, che non incarni l'immagine incontrovertibile del male e della corruzione, ma che cada in un *error*, che la condurrà ad un esito infelice ed infausto della propria vicenda terrena¹⁹. Nel *Prologo*, importante momento programmatico non solo per la tragedia in sé, ma per il dire tragico del Giraldi, dopo un'introduzione in cui l'autore scrive che «per insegnare i buoni costumi al Mondo | nulla ve n'ha, che più diletta, e giovi | che le Favole, ben condutte in scena» (*Prologo*, vv. 2-4) ed aggiunge che tra le «Favole» la Tragedia deve avere un ruolo preminente per la sua funzione catartica, annuncia le caratteristiche dei suoi eroi:

Quindi vedrete, spettatori, quanto
 Poco giovin gli imperi, et i tesori,
 E le potenze, e l'altre doti umane
 Quando il piacere a la virtù prevale,
 Piacer che tragga l'uom fuor di se stesso,
 E che guerra maggior fanno agli imperi
 Le delizie, e i diletta, che son fuori

¹⁸ Sul dibattito tra la tragedia da ascoltare e quella da rappresentare cfr. S. JOSSA, *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Napoli, Vivarium, 1996.

¹⁹ Nel *Discorso intorno al comporre delle comedie et delle tragedie* Giraldi scriveva: «Le persone, adunque, d'alto grado (le quali sono mezze tra' buoni et gli scelerati) destano maravigliosa compassione, se loro avviene cosa horribile, et la cagione di cio è che pare a lo spettatore che ad ogni modo fosse degna di qualche pena la persona, che soffre il male, ma non già di così grave. Et questa giustizia, mescolata colla gravezza del supplicio, induce quello horrore et quella compassione, la quale è necessaria alla tragedia» (GIRALDI CINTHIO, *Discorso intorno al comporre delle comedie et delle tragedie*, p. 230).

De l'ordine comun de la ragione,
Che molte squadre de' nemici armati.
E che puote regnar sol lungamente
Chi, preso il lume de la ragion per guida,
Sa comandare a sé, regger se stesso.
(GIRALDI, *Cleopatra*, *Prologo*, vv. 28-39)

Le implicazioni etiche e politiche della vicenda tragica sono già tutte in questo Prologo, tra le novità della scrittura tragica giraldiana; perciò il pubblico entrerà nella vicenda, storicamente già nota, teleologicamente guidato verso una lettura eticamente ortodossa delle azioni tragiche e dei loro risvolti. In questi versi del Prologo l'autore ha già caratterizzato i suoi personaggi e lo spettatore ne conosce l'*error*: Cleopatra ed Antonio hanno lasciato prevalere «il piacere» sulla «virtù», hanno smarrito «il lume de la ragion». È, infatti, non una regina, ma una donna preda della paura, priva di ragione, la Cleopatra che appare in apertura del primo Atto, chiedendo alla Nutrice conforto:

Lassa, dove più mai debbo piegare
L'afflitta mente mia? Mi trovo tanto
Da la Fortuna combattuta, ch'io
Non so a che più sperare in cosa alcuna.
(GIRALDI, *Cleopatra*, Atto I, Scena I, vv. 1-4)

Non è accaduto nulla alla regina e ancora non conosce l'esito della battaglia tra Marco Antonio e Ottaviano, ma dispera nella vittoria del suo amato e teme di esser portata a Roma in trionfo, come una serva, da Ottaviano, perché la sua mente è offuscata da un oscuro presagio per il quale ritiene «ch'al fin sarà scacciato» (Atto I, Scena I, v. 104) «chi or possiede il regno» (v. 105). Le scene successive proporranno il dialogo serrato di una serie di personaggi secondari e dello sconfitto Marc'Antonio. Troveremo di nuovo Cleopatra, sola, nella sce-

na terza del primo Atto; riflette sul suo presente e sul futuro:

Ver'è, che la miseria umana avanza
Qualunque altra miseria, che può l'uomo
Dir d'esser nato a le miserie, al pianto.
Ma, posto che l'umana sorte sia
Più d'ogn'altra infelice, la miseria
Del sesso feminil non ha qui pare,
Né cosa vi è, che più soggiaccia in tutto
A la Fortuna, di noi donne. Puote
Col senno l'uomo, e con la sua prudenza
Al suo furore opporsi, e superarla.
Ma la fragilità nostra ci lieva
Anche l'ingegno, e fa che noi, da noi
Come cieche, e insensate, andiamo a dare
Col proprio core nei più acuti strali
Ch'ella abbia, e trafiggiansi insino a morte.
(GIRALDI, *Cleopatra*, Atto I, Scena III, vv. 253-67)

I suoi pensieri sono di donna, più che di regina; aggiungerà, infatti, qualche verso più avanti, che non si duole del regno, ma di «avere | perduto Marco Antonio più che s'io | perduti avessi mille regni, e mille» (Atto I, Scena III, vv. 305-06). Non è una prospettiva scontata questa scelta dal Giraldi per rappresentare la regina egizia: letteratura e iconografia contemporanea e successive sono più inclini a proporre una visione regale di Cleopatra²⁰. Del resto riconoscerle il ruolo di regina significa poterle attribuire la responsabilità del destino del suo popolo e poterne condannare l'egoismo e l'immoralità,

²⁰ Per il mito di Cleopatra tra Rinascimento e Barocco cfr. S. URBINI, *Il mito di Cleopatra. Motivi ed esiti della sua rinnovata fortuna fra Rinascimento e Barocco*, «Xenia antiqua», II, 1993, pp. 181-222; *Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental*, a cura di C. RITSCHARD *et al.*, Catalogo della mostra di Ginevra (Musée Rath d'art et histoire, 25 marzo-1 agosto 2004), Milano, 5 Continents Éditions srl, 2004.

coinvolgendo nella condanna il mondo orientale che rappresenta, in antitesi con quello occidentale. L'immagine di Cleopatra regina, sinolo di lussuria ed egoismo, è anche l'immagine più congeniale all'epoca controriformistica che condanna l'alterità come male assoluto. Ma Giraldi resta colpito dall'aspetto femminile e dalla solitudine di Cleopatra e in tutta la sua tragedia rischieremmo di dimenticare che è regina, se non fosse lei a ricordarlo di tanto in tanto.

La Cleopatra disegnata dai versi giraldiani fa venire in mente una Cleopatra più giovane di cinquant'anni: la dipinge, nel 1610, Artemisia Gentileschi (Roma 1593 - Napoli 1654)²¹. La "pittora" secentesca era stata affascinata dalla medesima dimensione umana che Giraldi aveva voluto sottolineare nella sua *Cleopatra* e ne aveva, infatti, dipinte molte raffigurazioni nel corso della sua carriera. La prima è, appunto, un olio su tela (1611-12), intitolato *Cleopatra*²² (Fig. 1). I pittori che avevano preceduto Artemisia avevano prediletto, per lo più, la raffigurazione del momento della morte della regina, dotata di corona e di abiti sfarzosi che lasciavano scoperto il seno, morso dall'aspide²³. Artemisia riproduce, invece, in questo

²¹ Per una bibliografia complessiva e aggiornata sulla Gentileschi rimando al Catalogo della recente mostra romana *Artemisia Gentileschi e il suo tempo* (Roma, Palazzo Braschi, 30 novembre 2016- 7 maggio 2017), a cura di F. BALDASSARRI, Milano, Skira editore, 2016. Artemisia è stata anche oggetto di fortunate biografie letterarie e romanzi, tra i quali mi limiterò a citare A. BANTI, *Artemisia*, con una Postfazione di A. BERTOLUCCI, Milano, SE, 2015 e A. LAPIERRE, *Artemisia*, Milano, Oscar Mondadori, 2011. Utile, per i rapporti con il *milieu* del tempo, è il lavoro di L. SPERA, *Artemisia Gentileschi. Una «pittora» tra bottega e Accademia*, in EAD., *Verso il moderno. Pubblico e immaginario nel Seicento italiano*, Roma, Carocci, 2008, pp. 40-53.

²² Su questo quadro: K. CHRISTIANSEN, *Cleopatra*, in *Orazio e Artemisia Gentileschi*, a cura di K. CHRISTIANSEN e J. W. MANN, Milano, Skira, 2001, pp. 97-100 (con ampia bibliografia di riferimento).

²³ In molte opere pittoriche del Cinque e del Seicento Cleopatra è inoltre raffigurata con un orecchino di perla, particolare iconografico a

dipinto una donna completamente nuda, adagiata su bianche lenzuola di un morbido letto, il braccio sinistro alto dietro la testa, affollata di riccioli neri e mollemente rivolta verso l'alto, con uno sguardo di attesa o di riflessione; il braccio destro, disteso lungo il corpo, termina col polso avvolto da un aspidochelone che non ha ancora morso. È una Cleopatra sorpresa nel momento antecedente al suicidio, quello in cui, avendo ormai deciso di morire, la donna, completamente sola sulla scena e investita da una luce intensa che ne esalta la morbidezza delle forme generose, sta forse pensando un'ultima volta all'epilogo triste di una parabola terrena che sembrava feconda di promesse di felicità e si chiudeva, invece, proprio con la sconfessione di quelle promesse:

Non mi appannano il lume de la mente
 Queste tue finte, e simulate offerte,
 Che veggo quel, che tu non vuoi mostrarmi.
 Troppo Ottavio si aguzza a quelli il lume,
 Che ne l'abisso son de le miserie.
 Tu vuoi ch'io viva, e cara hai la mia vita,
 E ti parrebbe di non aver vinto,
 Se viva non mi avessi in tua podesta,
 Et io te 'l credo. Non perché tu brami
 (Come hai cercato di persuadermi)
 Di darmi segno de la tua clemenza,
 Ma per menarmi al tuo trionfo a Roma,
 Serva coi lacci, e le catene intorno.
 (GIRALDI, *Cleopatra*, Atto V, Scena II, vv. 2679-91)

cui hanno dedicato, nel corso del citato importante convegno di Verona, osservazioni importanti, nei loro contributi, Rosanna Gorriss Camos (*La perle et le poison: Cleopatre entre Histoire science et hermetisme*) e Simonetta Adorni Braccesi (*La vita di Cleopatra regina d'Egitto (Venezia, 1551) di Giulio Landi, lettore di Cornelio Agrippa*). L'orecchino è presente in alcuni dei dipinti qui esaminati (Fig. 2, 3 e 4).

Sono le parole che Giraldi faceva pronunciare alla sua Cleopatra, proprio dopo l'incontro con Ottaviano, che le aveva promesso onori e gloria, ma intendeva, in realtà, solo assicurare a se stesso il trofeo più ambito da esibire in trionfo a Roma: la regina che aveva tentato di conquistare la capitale dell'Impero ed ora sfilava in catene per le sue vie. Sembra avere sulle labbra queste parole la Cleopatra di Artemisia, adagiata e sospesa tra la vita e la morte. C'è nel quadro, nella postura del corpo e nell'espressione del viso della sua Cleopatra, proprio la stessa consapevolezza di sé, del valore iconico del proprio corpo, manifestata dalla regina giraldiana. E non sorprende questa consonanza. Entrambi, Giraldi e Artemisia, sono incuriositi dall'umanità di Cleopatra e non dalla sua regalità. Se Giraldi, per i motivi che si sono anche precedentemente discussi, preferisce alleggerire il tratto storico per concentrarsi su quello mitico, anche Artemisia è affascinata dal mito di Cleopatra invitta e ne mostra il corpo trionfante di vita un attimo prima della morte, con lo sguardo sereno, ma di sfida che hanno le donne non disposte a limitare la propria libertà in un universo di uomini. Alla giovane "pittora" questo tratto di Cleopatra doveva piacere particolarmente, perché per tutta la vita, fin dal processo per stupro di cui è vittima, dovrà combattere per affermare il diritto alla propria indipendenza in un universo di uomini²⁴. La forza di Cleopatra, una forza femminile, più che regale, traspare anche da un dipinto di Artemisia che raffigura *La morte di Cleopatra* (Fig. 2), in cui la regina egizia, colta qualche istante dopo la morte, come si evince dal pallore del volto e dalla posa rigida del corpo che svela l'inizio del *rigor mortis*, appare in primo piano, colpita

²⁴ Gli Atti di quel processo si possono leggere in *Artemisia Gentileschi Lettere precedute da Atti di un processo per stupro*, a cura di E. MENZIO, con un saggio di A. SAUZEAU BOETTI e uno scritto di R. BARTHES, Milano, Abscondita, 2004.

dalla luce solo nella parte superiore del corpo; è distesa, inclinata in avanti, offre al pubblico lo spettacolo, compiaciuto da quel seno scoperto in contrasto col blu del drappeggio che copre il ventre, del sacrificio di sé. Il fondo buio è occupato dalle due ancelle Iras e Ciarmione, che sopraggiungono quando la regina è già morta e non appaiono inorridite o sconvolte. La prima non tradisce alcuna emozione, la seconda si asciuga le lacrime. Questa tela di Artemisia, che subisce l'influenza dell'*Arianna dormiente* del III secolo dei Musei Vaticani²⁵ e della *Maddalena penitente* di Orazio²⁶, è, tra le raffigurazioni della regina egizia realizzate dalla "pittora", la più vicina al racconto di Plutarco, a cui si è detto che Giraldi s'ispira fedelmente nella composizione della nostra tragedia. La corona tempestata di gemme e il cuscino di velluto che si trovano accanto a Cleopatra sono simboli della regalità che non fanno più parte di lei. Il serpente si sta allontanando dal corpo inerme e il cesto di fichi plutarchei è stato sostituito da un cesto di fiori, che, secondo alcuni, collegherebbe Cleopatra al culto della dea Iside e ai miti di fertilità²⁷, ma forse allude

²⁵ L'*Arianna dormiente* è una statua in marmo, esempio di arte romana del III secolo, conservata ai Musei Vaticani, che nel Seicento si riteneva raffigurasse la regina egiziana. È riconosciuta comunemente come fonte d'ispirazione per questa tela di Artemisia, poiché l'unica variante evidente nella disposizione del corpo sulla scena è costituita dal braccio destro, che l'*Arianna* tiene alto dietro la nuca e la *Cleopatra* di Artemisia mantiene basso, abbandonato sul ventre coperto da un broccato blu (R. LATTUADA, *La morte di Cleopatra*, in *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, p. 226).

²⁶ Orazio Gentileschi realizza a Genova, subito dopo il 1620, una *Maddalena penitente* (Cfr. K. CHRISTIANSEN, *Maddalena penitente*, in *Orazio e Artemisia Gentileschi*, pp. 174-76) che è, per Contini, il modello della *Cleopatra morente* di Artemisia (Cfr. R. CONTINI, *Artemisia Gentileschi. Cleopatra*, in R. CONTINI e F. SOLINAS, *Artemisia Gentileschi. Storia di una passione*, Milano, Il Sole 24 ore, 2011, p. 206).

²⁷ Cfr. M. GARRAD, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, University Press, 1989.

anche alla vita che continua, mentre la regina divenuta donna muore sola per non morire schiava. In un'altra delle raffigurazioni della regina egizia, opera di Artemisia (Fig. 3), questo tratto orgoglioso di martire della libertà, di donna fedele, più vicina ad una latina Lucrezia che alla lussuriosa «Cleopatrà» dantesca, torna anche più evidente. Si tratta dell'olio su tela, oggi nella collezione Cavallini Sgarbi, in cui Cleopatra è «una donna che muore e non ha tempo di pensare all'eleganza del suo corpo, a mostrarsi in ordine. Il dolore è fisico, non è l'idea del dolore»²⁸. La scena è completamente riempita dalla regina, che appare in primo piano, sgraziata, coperta appena da un drappo rosso, il fondo scuro sembra quasi ingoiare anche l'aspide che stringe nella mano destra. Il dolore, che Sgarbi ben racconta, spinge lo sguardo verso l'alto, che non è Dio, ma il cielo d'Egitto, testimone delle ultime parole di una donna che fu regina:

Vedrai, ch'essendo giunta, ov'ora sono,
 Cieca non sono stata. E che s'hai vinto
 L'Egitto, non hai vinta Cleopatra.
 Meglio saprò morir, ch'io non son vissa,
 E meglio procurar la libertade
 Saprò con la mia morte, che saputo
 Non mi ho procurar ben con la mia vita.
 Se le delizie mie non mi lasciaro
 Apparar l'arte del bel viver, ora
 Gli affanni insegnato hammi quel, ch'io debbo
 Far per morir reina, entro al mio regno.
 Libera veggo pur (malgrado tuo)

²⁸ V. SGARBI, *Artemisia Gentileschi, Cleopatra*, in *Lotto Artemisia Guercino. Le stanze segrete di Vittorio Sgarbi*, Catalogo della mostra di Osimo, Palazzo Campana (18-30 ottobre 2016), a cura di P. NATALE, Milano, Silvana Editoriale, 2016, p. 92. La tela è stata oggetto di varie attribuzioni nel corso dei secoli. A Sgarbi si deve la definitiva "restituzione" della *Cleopatra* ad Artemisia.

Ovunque io mi volgo, questo cielo,
 Sotto cui nacqui, e vissi, e fui reina,
 Et anche questo ciel Cleopatra vede,
 Non coi legami, e le catene intorno,
 Ma in abito real. Questo cielo anche
 Coglierà l'alma mia libera, e sciolta.
 (GIRALDI, *Cleopatra*, Atto V, Scena II, vv. 2733-50)

Le parole della Cleopatra di Giraldi ancora una volta sembrano uscire dalle labbra, appena socchiuse, pronte a sussurrare o ad urlare, del dipinto di Artemisia. Non sappiamo se Artemisia abbia letto la tragedia giraldiana; la “pittora” non ha grandi rapporti con la letteratura, come dimostrano anche le sue lettere, in cui, diversamente da quanto accade per altri pittori contemporanei, si evince che la tela non è preceduta da uno studio accurato dei soggetti da dipingere: sono sufficienti, per realizzare una tela, i repertori, i quadri di chi l’ha preceduta, lo studio anatomico²⁹. Come si è detto, però, le Cleopatre di Artemisia e quella di Giraldi sono indubbiamente molto affini, soprattutto messe accanto alle tele di artisti contemporanei ai due³⁰. Il ferrarese Battista Dossi (San Giovanni del Dosso, 1517 - Ferrara 1548), ad esempio, fratello di Dosso Dossi, dipinge una Cleopatra regina (Fig. 4), *nympha fontis*, che non ha molto a che fare con quella giraldiana. La tradizione che segue Dossi è quella, che parte da Dante nella letteratura italiana e riscuote fortuna pressoché incontrastata fino al Barocco, di «Cleopatràs lussuriosa». Nel dipinto di Dossi Cleopatra è in un esterno boscoso, il panneggio delle vesti rosse, la collocazione *en plein air*, la ricchezza lussureggiante della natura intorno inducono il pubblico a considerare il gesto della regina un atto plateale, che ne conferma egoismo e

²⁹ Cfr. *Lettere di Artemisia*, a cura di F. SOLINAS, Roma, De Luca Editori d’Arte, 2011.

³⁰ Cfr. URBINI, *Il mito di Cleopatra*, pp. 181-222.

lascivia, invece di farne un'*actio libertatis*. Anche la Cleopatra (Fig. 5) di Guido Reni (Bologna 1575-1642), avvolta nel pannello ampio delle vesti di broccato che lascia scoperto solo un seno quasi efebico, ha negli occhi rivolti al cielo la paura della regina, che si uccide con un aspide solo per sfuggire ad un destino di schiavitù. Non un atto di forza, insomma, ma di viltà, secondo la *lectio facilior* del mito occidentale di Cleopatra.

Artemisia raffigurerà, come si è detto, molte volte il soggetto e, prima del soggiorno napoletano, in una fase conclusiva della sua carriera, dipinge *La morte di Cleopatra* (Fig. 6), probabilmente commissionata dalla famiglia Borromeo. Il dipinto ricostruisce gli ultimi istanti della regina d'Egitto³¹. Distesa su un letto, che, dal punto di vista cromatico, faticosamente emerge da una scena chiaroscurale alla maniera caravaggesca, Cleopatra indossa la corona. Il corpo generoso e giovane è reclinato sul fianco destro, le gambe unite in un sinuoso gesto di apparente pudicizia, il viso non è rivolto al pubblico e neanche al cielo, come in quasi tutte le tele omologhe del Cinque e del Seicento: gli occhi sono socchiusi, attendono la morte, che ancora non è arrivata, perché l'aspide, in primo piano sulla scena, ha appena morso; il sangue sgorga ancora di un rosso vivo dal petto della donna. L'espressione di orrore e disperazione, ancora una volta caravaggesca, dell'ancella afferma l'ineluttabilità della fine:

Che sorte, ohimé, che sorte fia la nostra
 In questa così grave aspra miseria?
 Ch'aspettar più possiam se non dolore?
 (GIRALDI, *Cleopatra*, Atto III, Scena V, vv. 1725-27)

Sembra che Giraldi abbia scritto le parole che stanno nel

³¹ Per l'attribuzione del dipinto alla Gentileschi cfr. R. LATTUADA, *La morte di Cleopatra*, in *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, p. 210.

silenzio della tela. Leonardo non aveva forse scritto: «La pittura è una poesia che si vede e non si sente, e la poesia è una pittura che si sente e non si vede»³²? Ma torniamo al volto della regina morente; su di esso non c'è disperazione, forse pensa al destino di chi resta ora che lei va via:

A Dio cara mia patria, a Dio, ti lascio
 Populo mio, ti lascio cara corte,
 In cui mi vissi già tanto felice.
 Pregate tutti a la reina vostra,
 Quant'esser puote più, morte tranquilla,
 Pregate, che i miei figli, che signori
 Esser devean di questo eccelso regno,
 Et ora ne le man sono di Ottavio,
 Facciano miglior fin, ch'or non faccio io.
 (GIRALDI, *Cleopatra*, Atto V, Scena II, vv. 2760-68)

L'addio alla patria e la richiesta di preghiere per la sua anima sono il tentativo di Giraldi di sottolineare la regalità della morte di una Cleopatra che il resto della tragedia ha invece raccontato al pubblico, prevalentemente, come donna sola e inerme. Tuttavia, gli ultimi versi citati tradiscono ancora una volta una dimensione evidentemente umana: Cleopatra è una donna disperata che chiede pietà per i suoi figli. Una regina non chiede pietà e soffre perché i suoi figli non saranno faraoni, non certo perché sono nelle mani del nemico. Se quella corona sulla testa della Cleopatra morente di Artemisia

³² L. DA VINCI, *Libro di Pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di C. PEDRETTI, Trascrizione critica di C. VECCE, Firenze, Giunti, 1995, vol. I, p. 144. Leonardo continua: «Adunque queste due poesie, o voi dire due pitture, hanno scambiati li sensi, per li quali esse dovrebbero penetrare allo intelletto. Perché se l'una e l'altra <è pittura>, dee passare al senso comune per il senso più nobile, cioè l'occhio; e se l'una e l'altra è poesia, esse hanno a passare per il senso meno nobile, cioè l'audio» (ivi).

ci avverte, pur continuando a privilegiare la dimensione femminile ed umana del soggetto, della regalità della donna, le ultime scene della tragedia giraldiana affrancano proprio la donna dalla sua dimensione istituzionale. Cleopatra chiama le sue ancelle, si fa portare un «vasello d'argento», si toglie dai capelli «un canoncino d'oro», unico simbolo di regalità e compostezza, perché le «avvolgea i capelli», lo pone dentro il «vasello», l'oro dentro l'argento, ultimi bagliori di regalità. Sul suo corpo non resta alcun segno regale; la donna è nuda, come quel braccio nudo (niente orpelli, monili, oggetti preziosi) che pone sul «vasello», perché l'aspide che nasconde, non citato nei versi giraldiani³³, possa iniettare il suo veleno.

³³ La vulgata intorno alla morte di Cleopatra nel Cinquecento e anche nel Seicento, come dimostra anche Shakespeare, vuole che la regina d'Egitto muoia per il morso di un aspide al seno. In tutte le rappresentazioni figurative viene privilegiata questa versione, che nasce da una semplificazione della *lectio* di Plutarco. Il brano plutarco recita, però: Λέγεται δὲ τὴν ἀσπίδα κομισθῆναι σὺν τοῖς σύκοις ἐκείνοις καὶ τοῖς θρίοις ἄνωθεν ἐπικαλυφθεῖσαν· οὕτω γὰρ τὴν Κλεοπάτραν κελεῦσαι, μηδ' αὐτῆς ἐπισταμένης τῷ σώματι προσπεσεῖν τὸ θηρίον· ὡς δ' ἀφαιροῦσα τῶν σύκων εἶδεν, εἶπε· "ἐνταῦθ' ἦν ἄρα τοῦτο". καὶ τὸν βραχίονα παρασχεῖν τῷ δήγματι γυμνώσασαν. οἱ δὲ τηρεῖσθαι μὲν ἐν ὑδρίᾳ τὴν ἀσπίδα καθειργμένην φάσκουσιν, ἡλακότη δὲ τινι χρυσῇ τῆς Κλεοπάτρας ἐκκαλουμένης αὐτὴν καὶ διαγραινούσης, ὀρμήσασαν ἐμφῶναι τῷ βραχίονι. τὸ δ' ἀληθὲς οὐδεὶς οἶδεν· ἐπεὶ καὶ φάρμακον αὐτὴν ἐλέχθη φορεῖν ἐν κνηστίδι κοίλῃ, τὴν δὲ κνηστίδα κρύπτειν τῇ κόμῃ· πλὴν οὐτε κηλὶς ἐξήνηθησε τοῦ σώματος οὐτ' ἄλλο φαρμάκου σημεῖον. οὐ μὴν οὐδὲ τὸ θηρίον ἐντὸς ὤφθη, συρμούς δὲ τινὰς αὐτοῦ παρὰ θάλασσαν, ἢ τὸ δωμάτιον ἀφεώρα καὶ θυρίδες ἦσαν, ἰδεῖν ἔφασκον· ἔνιοι δὲ καὶ τὸν βραχίονα τῆς Κλεοπάτρας ὀφθῆναι δύο νυγμάς ἔχοντα λεπτὰς καὶ ἀμυδράς. οἷς ἔοικε πιστεῦσαι καὶ ὁ Καῖσαρ. ἐν γὰρ τῷ θριάμβῳ τῆς Κλεοπάτρας αὐτῆς εἶδωλον ἐκομίζετο καὶ τῆς ἀσπίδος ἐμπεφυκυίας (PLUT., *Ant.* 86, 1-3; trad. di Carena: «Si racconta che l'aspide fu portato con quei fichi, nascosto sotto le foglie; Cleopatra, infatti, aveva ordinato così, in modo che il serpente l'attaccasse prima che lei se ne accorgesse, ma quando tolse i fichi e lo vide, disse: "Era qui, dunque". E, denudato il braccio, l'offrì al morso dell'aspide. Altri dicono che l'aspide fosse custodito in un orcio e che quando Cleopatra lo provocò e

L'ancella che racconta gli istanti fatali della sua regina «lagrimosa», ne riporta le ultime parole:

[...]
E tratto il canocin, toccò la carne,
E quasi lieta disse: Ecco che viene
A Marco Antonio, a te la tua Cleopatra,
Per non si dipartir più da te mai.
(GIRALDI, *Cleopatra*, Atto V, Scena VI, vv. 3017-20)

Cleopatra è, insomma, per Giraldi, anche più che per Artemisia cinquant'anni dopo, una donna che muore sola, per amore; una scelta provocatoria e innovativa, in un tempo e in uno spazio, quello della Controriforma e della drammaturgia, che non sempre amano provocazioni ed innovazioni.

lo irritò con un fuso d'oro, saltò fuori e le si attaccò ad un braccio. Ma nessuno conosce la verità. C'è anche una terza versione: cioè che Cleopatra tenesse del veleno in uno spillone cavo nascosto tra i capelli. Eppure sul suo corpo non apparve alcuna macchia né altro segno di veleno. Certo il serpente non fu visto all'interno della stanza, ma ci fu chi asserì d'aver notato una sua traccia dalla parte del mare, dove guardavano le finestre della camera; altri sostengono che sul braccio di Cleopatra furono osservate due punture leggere e pressoché impercettibili»). Cleopatra muore morsa ad un braccio dall'aspide. Oppure muore per il veleno che ha in uno spillone che le tiene in ordine la chioma. Giraldi, insomma, rispetta la *varietas* del testo plutarco e sceglie la versione meno diffusa del racconto della morte di Cleopatra.

DANIELA DE LISO

APPARATO ICONOGRAFICO



Fig. 1: ARTEMISIA GENTILESCHI, *Cleopatra*, olio su tela, 1611-1612 circa, cm. 118 x 181, Milano, Amedeo Morandotti.



Fig. 2: ARTEMISIA GENTILESCHI, *La morte di Cleopatra*, olio su tela, cm. 117 x 175,5, Roma, Collezione privata.

CLEOPATRA TRA LA SCENA E LA TELA



Fig. 3: ARTEMISIA GENTILESCHI, *Cleopatra*, 1620, olio su tela, cm. 97 x 71,5, Rho ferrarese, Collezione Cavallini- Sgarbi.



Fig. 4: BATTISTA DOSSI, *Suicidio di Cleopatra*, 1546 circa, 66 x 86,5 cm., Ferrara, collezione privata.

DANIELA DE LISO



Fig. 5:
GUIDO RENI, *Cleopatra*,
1639, cm. 96 x 122, Firenze,
Galleria Pitti.



Fig. 6: ARTEMISIA GENTILESCHI, *La morte di Cleopatra*, 1625-1630 circa,
olio su tela, cm. 80 x 172, collezione privata.

La *Cleopatra* di Giovan Battista Giraldi Cinthio fu composta su richiesta del duca Ercole II, nonostante le reticenze del tragediografo, che nell'*Apologia* della *Didone* (1541) esplicitava le sue difficoltà a comporre ed allestire una tragedia di argomento storico. Giraldi aveva, infatti, scritto tragedie d'invenzione, ispirate alle novelle dei suoi *Ecatommiti* e la *Didone*, di evidente ispirazione virgiliana. Per questo la *Cleopatra* è una tragedia singolare, che propone, tra l'altro, un'immagine della regina d'Egitto per nulla scontata, nella letteratura come nell'iconografia contemporanea. Il saggio indaga la *Cleopatra* del Giraldi, accostandola alle varie raffigurazioni pittoriche che sessant'anni più tardi saranno proposte dalla "pittora" italiana Artemisia Gentileschi.

The *Cleopatra* by Giovan Battista Giraldi Cinthio was made on request of the Duke Ercole II, despite the reluctance of the tragedian, who in the advocacy of *Didone* (1541) expressed his difficulties in composing and preparing a historical tragedy. Giraldi had, in fact, written fictional tragedies, inspired by the stories of his *Ecatommiti* and *Didone*, clearly inspired by Virgil. For this reason, *Cleopatra* is a singular tragedy, which proposes, among other things, an image of the queen of Egypt not obvious at all, in literature as well as in contemporary iconography. The essay investigates the *Cleopatra* by Giraldi, comparing it to the various pictorial representations that sixty years later would be proposed by the Italian "pittora" Artemisia Gentileschi.

Articolo presentato in Marzo 2017. Pubblicato *on line* in luglio 2017
© 2013 dall'Autore; licenziatario Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Messina, Italia.
Questo articolo è ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0
Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Anno III, 2017
DOI: 10.6092 / 2421-4191 / 2017.3.175-197
Articolo soggetto a *peer review*.