



BIBLIOTECA DI STUDI E TESTI ITALIANI

a cura del Seminario di Filologia e Letteratura italiana dell'Università di Friburgo

Comitato scientifico

Pierantonio Frare, Edoardo Fumagalli, Christian Genetelli,
Uberto Motta, William Spaggiari

Segreteria di redazione

Sandra Clerc e Giacomo Vagni

Eroine tragiche nel Rinascimento

a cura di Sandra Clerc e Uberto Motta



La «Biblioteca di studi e testi italiani» è una pubblicazione
con revisione paritaria («Peer-Reviewed»).

© 2019 Casa editrice Emil di Odoya srl
ISBN: 978-88-6680-271-6
I libri di Emil
Via Benedetto Marcello 7 – 40141 Bologna -
www.ilibridiemil.it

SOMMARIO

Introduzione. Cleopatra, per esempio di UBERTO MOTTA	7
RENZO CREMANTE «Rosmunde e Sofonisbe e Oresti e Bruti»: percorsi della tragedia italiana del Cinquecento	33
VALENTINA GALLO Colpa, peccato, errore: categorie femminili dell' <i>hamartia</i>	45
MARIO DOMENICHELLI L'influsso italiano sulla tragedia europea tra Cinque e Seicento. L'eroina nelle commedie gemellari e nella tragedia di incesto da <i>La Calandria</i> del Bibbiena a <i>'Tis Pity she's a Whore</i> di John Ford	65
DIMITER DAPHINOFF «More sinned against than sinning»? Shakespeare's Cleopatra	79
SANDRA CLERC Ricezioni funzionali. Il caso di Cleopatra	89
CLAUDE BOURQUI Una Sofonisba per le donne (Corneille, 1663)	107
PAOLA COSENTINO Luigi Groto e dintorni. L'eroina patetica nella tragedia rinascimentale	119

ELISABETTA MENETTI	
Giulietta e Desdemona, eroine del nostro tempo	141
DAVID AMHERDT	
Les épouses tragiques dans les poèmes de Jean Salmon Macrin à sa femme	159
IRENE ROMERA PINTOR	
Las heroínas trágicas del teatro de Giraldi Cinthio	175
SUSANNA VILLARI	
Le eroine “tragiche” delle novelle giraldiane	201
Indice dei nomi	221

Ricezioni funzionali. Il caso di Cleopatra

Sandra Clerc (Université de Fribourg)

Gli scrittori che nel Cinquecento si cimentano con il genere tragico, vera e propria moda letteraria del tempo, rivendicano ai loro testi una novità e una modernità che possono essere intese soltanto tenendo conto del messaggio che questi intendono veicolare al pubblico – un pubblico che, trattandosi di testi a stampa, non è più soltanto quello strettamente legato alla corte o alle accademie all'interno delle quali operano gli autori. Si forma così una sorta di “rete tragica” che lega autori e opere, che spesso si richiamano a vicenda in più o meno aperta polemica, o con l'intento di inserirsi in una tradizione già illustre.

La scelta dei soggetti da riproporre o da riformulare in veste tragica non è estranea a questo meccanismo: una volta identificati i modelli e le trame da imitare, tra gli scrittori si instaura una sorta di gioco letterario che li vede competere per creare un'opera che possa, da un lato, piacere al pubblico – in particolare per autori che lavorano in stretto contatto con l'industria tipografica, come Lodovico Dolce –, e dall'altro essere riconosciuta dai letterati come appartenente al genere alto della tragedia. Ecco allora la schiera delle eroine in lotta contro il potere tirannico o semplicemente sordo ai sentimenti, e i casi degli eroi confrontati alle avversità del fato, in vicende tratte da tragedie antiche, dalla storia o dalle narrazioni mitologiche¹. Oltre all'identità delle trame soggiacenti, non è neppure raro incontrare più volte lo stesso titolo. È il caso, ben noto, delle tre *Didone* (Giraldi, Dolce, Alessandro Pazzi), ma anche delle *Medea* di Dolce e del meno noto Maffeo Galladei, delle *Progne* di Girolamo Parabosco e di Lodovico Domenichi, o ancora, con minore ovvietà, del *Flaminio* del lucchese Giuseppe Baroncini e dell'*Ippolito* del monopolitano Ottaviano Zara; e, naturalmente, è anche il caso delle diverse tragedie consacrate a Cleopatra.

¹ Si vedano a titolo d'esempio P. MASTROCOLA, *Nimica fortuna: Edipo e Antigone nella tragedia italiana del Cinquecento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1996; V. GALLO, *Da Trissino a Giraldi: miti e topica tragica*, Manziana, Vecchiarelli, 2005.

Nei repertori dei testi italiani a stampa incontriamo quattro tragedie che portano questo titolo. Tuttavia, soltanto tre si riferiscono alla più nota delle regine d'Egitto: la *Cleopatra* di Giovan Battista Giraldi (1543?), l'omonima *pièce* di Cesare de' Cesari (1552), e infine la tragedia *Marc'Antonio e Cleopatra*, composta dal vicentino Celso Pistorelli (1576). La *Cleopatra* del poco noto Alessandro Spinelli (Venezia, Pietro de Nicolini da Sabbio, 1550) narra invece le sventure di Cleopatra II, antenata della più celebre Cleopatra VII². La vicenda, così com'è tramandata dalla storia (*in primis*, da Giustino)³, si presta ottimamente alla resa tragica: andata in sposa, secondo il costume egizio, al fratello maggiore, Cleopatra II vede morire il consorte per mano di un altro fratello, che la prende in moglie per sete di governo, prima di ripudiarla, ucciderne il figlio e sposarne la figlia, scatenando così la vendetta della donna. È probabile che, nella ricerca di soggetti adatti alla scena coturnata, l'autore abbia deciso di sfruttare il celebre nome di Cleopatra, e, al contempo, di intrattenere il pubblico con una vicenda certamente meno risaputa.

Sarà inoltre utile arricchire l'elenco delle tragedie omonime con almeno un altro testo. In un manoscritto conservato nella Biblioteca Universitaria di Pavia (cod. Aldini 392), è stata rinvenuta una decina d'anni fa una tragedia, anonima, intitolata *Cleopatra e Marc'Antonio*. Il testo è stato edito e studiato da Elisabetta Rossi, che propone di attribuire la scrittura dell'opera a un autore appartenente al circuito veneziano di Lodovico Domenichi, Giuseppe Betussi, Lodovico Dolce e Giulio Camillo, e di datarla dopo il 1552⁴. La particolarità di questa tragedia è di essere scritta in prosa (con cori versificati): una vera eccezione alle regole della composizione tragica; e non sembra nemmeno di poter dire che si tratti di un abbozzo, destinato a essere versificato in seguito. Il testo sarebbe sicuramente degno di nuove attenzioni, che potrebbero forse portare a un'ipotesi di attribuzione. Tuttavia, dal punto di vista contenutistico, la tragedia, che presenta alcuni episodi e spunti originali, non contraddice quanto vorrei presentare sulla scorta dei già citati testi a stampa.

Nel Cinquecento la notorietà di Cleopatra aveva conosciuto un sicuro incremento, complici il recupero della *Vita di Antonio* di Plutarco e il ritro-

² Alessandro Spinelli, letterato di probabile origine napoletana, è noto soltanto per questa tragedia. Per una lettura della sua *Cleopatra* in chiave politica, confrontata con altri testi del medesimo periodo, mi permetto di rinviare al mio *Verità e potere, ubbidienza e menzogna nella tragedia italiana del Rinascimento (1550-65)*, in «Annali d'Italianistica», 34 (2016), pp. 219-42.

³ M. GIUNIANO GIUSTINO, *Epitome*, xxxviii 8.

⁴ E. ROSSI, *Una tragedia anonima e anomala: la "Cleopatra e Marc'Antonio" nel codice Aldini 392 della Biblioteca universitaria di Pavia*, in «Bollettino della Società pavese di storia patria», 98 (1998), pp. 103-81.

vamento di alcune opere d'arte antiche; penso in particolare alla cosiddetta *Arianna dormiente* del Vaticano, rinvenuta nel 1512, ma interpretata all'epoca (da Vasari, ma anche da Castiglione, che su di essa compone un carme latino)⁵ come *Cleopatra morente*, per il monile a forma di serpente attorcigliato attorno al braccio sinistro⁶. L'influenza di Plutarco, inoltre, muta la chiave di lettura della vicenda. Senza ripercorrere qui la fortuna del mito di Cleopatra, peraltro già ampiamente studiata, è possibile tracciare una linea evolutiva abbastanza chiara⁷. In epoca classica Cleopatra è presentata dagli scrittori latini come nemica di Roma; in epoca medievale, l'atteggiamento negativo nei suoi confronti persiste, soprattutto per l'asprezza del giudizio morale che condanna la regina lussuriosa. Ma in epoca Rinascimentale, Cleopatra e Marc'Antonio sono spesso protagonisti di una sfortunata storia d'amore, e cercano di difendersi dalle brame di potere di un implacabile Ottaviano, deciso a liberarsi di ogni rivale.

L'atteggiamento, favorevole o sfavorevole, nei confronti della regina d'Egitto risponde, sin dall'antichità, a finalità anche politiche: la Cleopatra che mette in pericolo la grandezza di Roma e dell'Impero è lussuriosa e manipolatrice (ed è l'atteggiamento degli scrittori latini); quella invece che difende il proprio regno e il proprio amore è nobile ed eroica, caratterizzata da coraggio, audacia, abilità politica, e – aggiunta prettamente rinascimentale – fedeltà all'amato Marc'Antonio, anche dopo la sua morte. Questo è per l'appunto il ritratto che ci viene tramandato dal racconto di Plutarco. La *princeps* delle *Vite parallele* fu pubblicata nel 1517 da Filippo Giunti, e fu seguita da numerose versioni latine e volgarizzamenti, il più diffuso dei quali

⁵ B. CASTIGLIONE, *Cleopatra*, in F. BERNI, B. CASTIGLIONE, G. DELLA CASA, *Carmina*, a cura di M. SCORSONE, Torino, Res, 1995. Il carme, di discreta circolazione, è stato tradotto dal poeta inglese Alexander Pope (1688-1744).

⁶ L. BARKAN, *The Beholder's Tale: Ancient Sculpture, Renaissance Narratives*, in «Representations», 44 (Autumn 1993), pp. 133-66; P. HIGGS, *Searching for Cleopatra's image: classical portraits in stone*, in S. WALKER – P. HIGGS, *Cleopatra of Egypt. From History to Myth*, Princeton University Press, 2001.

⁷ Tra i vari contributi che si sono occupati della fortuna letteraria di Cleopatra (in particolare per quanto concerne il teatro, ma con ampia ricostruzione della tradizione precedente) si vedano M. MORRISON, *Some Aspects of the Treatment of the Theme of Antony and Cleopatra in Tragedies of the Sixteenth Century*, in «Journal of European Studies», 4 (1974), pp. 113-25; M.L. WILLIAMSON, *Infinite Variety: Antony and Cleopatra in Renaissance Drama and Earlier Tradition*, Mystic (Connecticut), Lawrence Verry, Inc., 1974; M.P. MUSSINI SACCHI, *Cleopatra altera Laura. La presenza di Petrarca in un personaggio del teatro tragico cinquecentesco*, in *I territori del petrarchismo. Frontiere e sconfimenti*, a cura di C. MONTAGNANI, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 209-29. Recentemente è stato inoltre organizzato il convegno *Hieroglyphica. Cleopatra e l'Egitto tra Italia e Francia nel Rinascimento* (Verona, 4-6 novembre 2015), i cui atti sono in corso di stampa.

è sicuramente quello di Lodovico Domenichi, uscito per la prima volta nel 1555, poi più volte ristampato. Inoltre, qualche anno prima era uscita anche una *Vita di Cleopatra, Regina d'Egitto* (Venezia, Gualtiero Scoto, 1551), scritta dal conte Giulio Landi, nobile piacentino, che diremmo oggi “liberamente ispirata” al testo di Plutarco, e che esercita una sicura influenza sui tragediografi successivi, cioè Cesari e Pistorelli⁸.

Nella biografia di Landi, membro dell'Accademia degli Ortolani, sia Cleopatra sia Marc'Antonio sono presentati sotto una luce decisamente favorevole: alla regina sono riconosciute intelligenza, dignità e fedeltà; il romano è un esempio di valore e abilità militare, nonostante sia combattuto tra il dovere e la passione incontenibile per la donna.

Landi presenta subito la regina come

d'ingegno vivacissimo, e di grandissimo animo dotata [...]. Era sopra di tutto di così estrema e meravigliosa bellezza dotata, e accompagnata da tante grazie, che ella arse e sottomise all'amor suo i due più grandi uomini, i più feroci, e i più potenti che in quel tempo nel mondo fossero. Questi furono Giulio Cesare e Marc'Antonio⁹.

Ottaviano riesce a sfuggire al fascino di Cleopatra soltanto perché si rifiuta di guardarla in volto e di ascoltarla a lungo. Si noterà che Plutarco aveva affermato che la regina non era in realtà dotata di particolare bellezza, ma che a essa suppliva con fascino, eloquenza, una voce incantevole e con la conoscenza di moltissimi idiomi¹⁰.

La descrizione di Landi è arricchita da altre virtù, in parte doti tradizionalmente maschili (capacità di governo e di conduzione dell'esercito, prudenza, magnanimità, ingegno), e viene sottolineato soprattutto il talento retorico di Cleopatra, in adeguamento ai parametri del galateo cortigiano del Cinquecento:

Era Cleopatra nel conversare umana, piacevole, graziosa, e con belle maniere sapevasi accortamente a tutte le specie e condizioni degli uomini accomodare; la prudenza sua nel parlare era pari alla prontezza

⁸ Su Landi si veda la voce a cura di P. COSENTINO, in *DBI*, 63 (2004), pp. 385-88, e le pagine di M. BEER, *Il conte Giulio Landi: un cavaliere letterato*, in EAD., *L'ozio onorato. Saggi sulla cultura letteraria italiana del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1966, pp. 241-61. La *Vita di Cleopatra* è stata oggetto della comunicazione di S. ADORNI BRACCESI nel convegno veronese appena ricordato (cf. nota precedente).

⁹ G. LANDI, *Vita di Cleopatra, Regina d'Egitto*, Parigi, presso Gio. Claudio Molini, 1788, pp. 26-27.

¹⁰ PLUT. *Ant.* 27, 3-5.

del rispondere: i movimenti avea sciolti e ben misurati: la voce delicata, dolce e soave, di così fatta maniera, che quando parlava pareva che la sua lingua un dolcissimo strumento di varie corde movesse, da cui uno armonioso e dolcissimo suono uscire sentivasi. Sapeva inoltre in vari idiomi favellare, onde che nella varietà delle lingue nelle udienze sue d'interprete non abbisognava [...]»¹¹.

Ma gli indizi più chiari del favore con cui l'autore guarda alla regina sono due: il fatto che Cleopatra venga esplicitamente scagionata dall'accusa di essere la causa della guerra civile romana, ricondotta alla sete di potere di Ottaviano (qui presentato sotto luce decisamente negativa)¹², e la sincerità del sentimento degli amanti, elevato alla dignità matrimoniale.

Vi è tuttavia differenza tra l'amore di Cleopatra per Marc'Antonio e quello del generale romano per la regina. Egli è infatti a tal punto «accecato e da' suoi sensi alienato, che non aveva né all'utile, né all'onore della repubblica romana alcun rispetto e pensiero»¹³; in presenza di Cleopatra, Marc'Antonio sembra privo di volontà propria¹⁴. Al contrario, la regina, pur innamorata, non smette di tentare di anticipare le mosse dell'avversario, di prepararsi a ogni evenienza – per esempio, compiendo esperimenti e ricerche sui migliori veleni per sfuggire a una possibile prigionia. Il suo amore per Marc'Antonio si riflette nella reazione alla vista dell'amato mortalmente ferito:

tanto dolore la prese che quivi come morta cadde. Ma poi riavutasi alquanto, stracciatasi i vestimenti e gli ornamenti dal capo gettati, con acerbissimo lamento ed abbondanti lagrime piangeva la sua sciagura, e l'infelice caso del suo amante, di un marito da lei infinitamente amato, chiamandolo sempre suo consorte, suo padrone, suo signore e imperadore¹⁵.

¹¹ Ivi, pp. 91-92.

¹² Ivi, p. 81 e p. 119.

¹³ Ivi, p. 116.

¹⁴ Cfr. ivi, p. 129: «e come uomo fra l'amore e il timore perduto si stette senza favellarle a guardarla, tenendo amendue le mani al viso, come che per vergogna non osasse parlarle».

¹⁵ Ivi, pp. 149-50. Si veda anche il lamento funebre che Cleopatra pronuncia sul sepolcro di Marc'Antonio, alle pp. 96-97: «O sopra ogn'altro da me amato Marc'Antonio, o mio caro consorte e vero signore, ecco la tua Cleopatra, ecco quella infelice che pur dianzi con le sue proprie mani, se non tanto onoratamente come tu meritavi, e come era il desiderio mio, almeno quanto potei degnamente ti posi in questo monumento. Ora di reina fatta serva e schiava, son venuta a sacrificarti e spargere l'ultime mie lagrime, e darti quegli ultimi doni ed onori che da una tua fedele amica e serva in questi miei infelici e calamitosi momenti d'esserti offerti era convenevole: non attendere nell'avvenire più i miei sacrificj, non più dogliosi pianti. Vissi

Dopo la morte della regina, Ottaviano non può che riconoscere la propria sconfitta e il valore dell'avversaria, ed esaudire il suo desiderio di essere sepolta insieme a Marc'Antonio¹⁶.

Si noterà che Landi insiste sulla bellezza della donna anche dopo la morte, al momento del ritrovamento del corpo:

[...] trovarono Cleopatra regalmente vestita e adornata, sopra un letto d'oro morta giacere, a' piedi di cui era distesa Eros che pure allora era spirata. Carimonia al capo del letto stava quasi morta, la quale il diadema reale, che in vece di corona in que' tempi usavano le reine, in testa a Cleopatra assettava.

[...] ma solo nel sinistro braccio vi si trovarono due piccole macchiette in guisa di morsicatura; tutto il resto non fu in guisa alcuna deformato, anzi era bellissimo e bianco come fino avorio. Morì adunque Cleopatra in età di trentanove anni, ne' quali non era punto scemata la sua bellezza, anzi molto più era meravigliosa, aggiungendovisi ogni giorno grazia e maestà. Regnò venti anni con molta gravità e giustizia; stette con Marc'Antonio tredici anni, lietamente godendo insieme i loro dolcissimi amori¹⁷.

La biografia di Landi presenta dunque alcuni tratti innovativi, non soltanto rispetto alla rappresentazione di Cleopatra tramandata dalla classicità romana e dal Medioevo, ma anche nei riguardi della caratterizzazione di Plutarco. Si tratta di un mutamento di prospettiva rispetto alle precedenti interpretazioni della vicenda che non tarda a trasmettersi tra i letterati dell'epoca.

Le tre *Cleopatra* di Giraldi, Cesari e Pistorelli presentano le consuete caratteristiche dei drammi cinquecenteschi: l'utilizzo dei versi sciolti e la divisione in cinque atti separati da altrettanti interventi corali. In tutte il coro è formato da donne di Alessandria, anche se Cesari aggiunge un semicoro di soldati romani, facendo intervenire entrambi frequentemente nei dialoghi con altri personaggi, e Pistorelli mette invece in scena un coro a tutti gli effetti stabile. Le tragedie offrono l'occasione per dibattiti e discussioni su vari temi: il libero arbitrio, il ruolo della fortuna nelle vicende umane e

teco in eccessivo e cordiale amore sempre congiunta, né giammai forza alcuna poté rompere la nostra singolarissima benevolenza».

¹⁶ Cfr. ivi, p. 188: «essendo riuscita vana la sua speranza di condurre a Roma Cleopatra e di lei trionfare; considerando nondimeno la grandezza dell'animo di una sì gran donna, venne gli del suo fine compassione e pietade; e perciò nella sepoltura di Marc'Antonio la fece con regia pompa seppellire».

¹⁷ Ivi, p. 186 e pp. 190-91.

quello della giustizia divina, o ancora la liceità del suicidio e la clemenza dei regnanti.

I testi seguono, dal punto di vista della narrazione, la sezione conclusiva (capitoli dal 68 all'86) della *Vita di Antonio*; conformandosi alle esigenze del genere, tuttavia, la durata dell'azione è ridotta a una sola giornata, collocando così, generalmente, la morte di Marc'Antonio e quella di Cleopatra a distanza di poche ore l'una dall'altra. Sia detto immediatamente: nessuno dei tre autori mette direttamente in scena la morte della regina; ma tutti si soffermano sul ritrovamento del cadavere e sull'ammirazione che esso suscita negli astanti, come avrò modo di mostrare in seguito.

I drammaturghi interpretano la storia di Antonio e Cleopatra come un *exemplum* morale, che esibisce gli effetti disastrosi della passione eccessiva sugli individui e soprattutto sui regnanti, come Giraldi esplicita nel Prologo¹⁸. Tuttavia, una prima indicazione della diversa funzione che la ricezione della vicenda svolge per i tre è fornita dal momento in cui essi decidono di dare inizio alla narrazione; infatti, le loro scelte portano a uno spostamento nella prospettiva adottata, e quindi nel messaggio veicolato dai testi.

La *Cleopatra* di Giraldi è, come noto, composta su richiesta di Ercole II nella prima metà degli anni Quaranta, ma giunge a stampa soltanto nel 1583 insieme alle restanti tragedie del ferrarese¹⁹. Il punto focale di Giraldi è

¹⁸ Cfr. G.B. GIRALDI, *Cleopatra*, Venezia, Giulio Cesare Cagnacini, 1583. Prologo (pp. 7-8): «Fra le cose trovate dagli antichi / per insegnare i buon costumi al mondo / nulla ve n'ha che più dilette e giovi / che le favole ben condutte in scena. / E benché d'esse sian varie le sorti, / fra quelle nondimen di maggior loda / ottiene la tragedia il primo luoco. / Siasi ella di fin mesto o di fin lieto, / come poema che in gravità avanza / quanti mai ne compose Atene o Roma, / che s'ella imita le reali azioni / con quella gravità, con quel decoro / onde compasson ne nasca e orrore, / purga da vizi gli animi mortali, / e lor face bramar sol la virtute, veggendo che fin facciano coloro / che in tutto buon non sono, o in tutto rei. / Il che quantunque malavegol sia / ai più chiari e più nobili intelletti, / nondimeno ha voluto oggi il poeta / (quanto meglio ha potuto) addurre in scena, / ad utile comun, nuova tragedia. [...] Quindi vedrete, spettatori, quanto / poco giovin gli Imperi e i tesori / e le potenze, e l'altre doti umane / quando il piacere a la virtù prevale. / Piacer che tragga l'uomo fuor di se stesso, / e che guerra maggior fanno agli imperi / le delizie e i dilette che son fuori / dell'ordine comun de la ragione, / che molte squadre di nemici armati; / e che puote regnar sol lungamente / chi, preso il lume di ragon per guida, / sa comandare a sé, regger se stesso».

¹⁹ Questo è, naturalmente, il testo più studiato tra quelli presi in esame. Si vedano, a titolo d'esempio, M. HAGEN, *La 'retorica esemplare' della tragedia di Giraldi*, in *Giovan Battista Giraldi Cinthio. Hombre de Corte, Preceptista y creador*. Universitat de València, 8 al 10 de Novembre de 2012. Atti a cura di I. ROMERA PINTOR, in «Critica Letteraria», a. XLI, nn. 159-160 (2013), pp. 335-64; PH.R. HORNE, *The Tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi*, Oxford University Press, 1962; GALLO, *Da Trissino a Giraldi*, in particolare le pp. 289-303; 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 Tateo*, a cura di M. DE NICHILO,

la storia d'amore tra la regina e Marc'Antonio, all'interno della quale hanno ampia risonanza la fortuna, e l'incertezza e vanità del mondo. La vicenda politica, per la prima parte del dramma, costituisce sostanzialmente un pre-testo, è lo sfondo entro il quale si muovono i personaggi; tant'è vero che questa è l'unica tragedia che vede i due amanti incontrarsi sulla scena, all'inizio del secondo atto, quando Cleopatra afferma di non poter vivere senza Marc'Antonio²⁰. Ciò nonostante, la motivazione che spinge infine Cleopatra al suicidio è duplice. Da un lato, vi è la volontà di ricongiungersi con l'amato nella morte (come attesta il monologo riportato dal sacerdote nella sesta scena – l'ultima – del quinto atto); dall'altro, la certezza di essere stata sconfitta e di volersi sottrarre alla prigionia e al trionfo del suo nemico, sull'esempio di Sofonisba:

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.
Ed io tel credo [...].
[...]
Morir già Sofonisba in libertade
volle più tosto, ch'esser serva, e viva.
E così anch'io vo' col suo esempio fare.
[...]
Vedrai, [...] 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 vita²¹.

G. DISTASO, A. IURILLI, Roma, Roma nel Rinascimento, 2003, II, pp. 561-84; L. RICCÒ, *Il teatro "secondo le correnti occasioni"*, in «Studi italiani», 34.2 (2005), pp. 5-39; D. DE LISO, *Cleopatra tra la scena e la tela. Storia di una regina nei racconti di Giovan Battista Giralaldi Cinthio e di Artemisia Gentileschi*, in «Studi giraldiani», III (2017), pp. 175-97. Grazie alla gentilezza delle due autrici ho potuto leggere i saggi di ROMERA PINTOR, *Supports ou suppôts dans La Cléopâtre de G.B. Giralaldi Cinthio, ouvrage théâtral précurseur*, e S. VILLARI, *Il «lume della ragion per guida»: l'ideologia della Cleopatra di Giralaldi Cinzio*, entrambi in corso di stampa negli atti del già citato convegno *Hieroglyphica. Cleopatra e l'Egitto tra Italia e Francia nel Rinascimento*. Il testo è stato oggetto di un'edizione moderna: G.B. GIRALDI CINTIO, *Cleopatra tragedia*, ed. by M. MORRISON and P. OSBORN, University of Exter, 1985.

²⁰ GIRALDI, *Cleopatra*, Venezia, G.C. Cagnacini, 1583, II, I, p. 44: «Oimè non so, non so come esser possa, / ch'essendo voi, Signor, l'anima mia, / possa restar, se voi morrete, viva. / Cleopatra, Signor, viver non vuole, / visto morto colui, ch'è la sua vita».

²¹ Ivi, V, II, p. 112 e p. 114.

In questa tragedia il coro, formato dalle donne di Alessandria, è schierato dalla parte degli amanti, e funge da cassa di risonanza emotiva ai sentimenti della regina. Gli interventi conclusivi dei primi quattro atti rispondono a due temi fondamentali, che si alternano; il quinto è invece un accorato lamento sulla vanità del mondo²². Il primo e il terzo coro contrappongono ragione e passione, affermando la responsabilità dell'uomo per le proprie azioni²³; il secondo e il quarto, al contrario, insistono sull'influsso della Fortuna e delle stelle²⁴. Così facendo, Giraldi sembra dare voce alle due correnti di pensiero presenti alla corte estense a metà Cinquecento: in estrema sintesi, quella che fa capo al Duca, e rispetta la dottrina del libero arbitrio, e all'opposto le idee sulla predestinazione che avevano ampia circolazione – anche se non l'approvazione ducale – per la presenza a Ferrara del seguito di Renata di Francia. E forse non sarà un caso che sia lo stesso coro, formato sempre dalle donne della regina, a esprimere alternativamente le due opposte posizioni, segnalando un'ambivalenza che poteva trovare eco nell'ambiente ferrarese²⁵.

La componente politica, che assume importanza nella seconda parte della *pièce*, ha come personaggio chiave Ottaviano. Egli è presentato come figura soltanto parzialmente positiva: nei confronti di Marc'Antonio, infatti, le sue azioni sono guidate dalla ragione o dalla morale, non dall'ira, ed egli si lascia consigliare dai fedeli Agrippa e Mecenate per valutare il comportamento migliore da adottare nei confronti dell'avversario sconfitto, mostrando così le proprie qualità di principe ideale²⁶. Diverso il suo comportamento quando si tratta di Cleopatra: dapprima egli si affida nuovamente ai consiglieri; poi però il desiderio di gloria – mostrare la regina sconfitta in trionfo – sembra prendere il sopravvento, ed egli giunge a minacciare di morte i figli della donna, se lei dovesse scegliere di sottrarsi alla prigionia attraverso il suici-

²² GIRALDI, *Cleopatra*, p. 127: «Quanto miseri, oimè, sono coloro / che, perché hanno felice / la fallace Fortuna a' desir loro, / mai provarla non temono infelice, / e ne' piaceri stan fra gemme e oro. / Che quella ingannatrice / tant'è da temer più, quanto più lieta / si mostra, e più quieta. / Però ch'ella si turba in un momento, / e di pia e mansueta, / come aspra predatrice, / fiera diviene, ed empie di tormento / chi pareva più contento, / e mostra chiaro, che a lei sola lice / le gioie altrui far vane, / e abbassar tutte le altezze umane».

²³ Cfr. il coro I, pp. 37-40, e il coro III, pp. 84-86.

²⁴ Cfr. il coro II, pp. 64-66, e IV, pp. 109-10.

²⁵ Per questi aspetti si veda G. SOLIMANO, *Per la fortuna del "De clementia" nel Cinquecento. La "Cleopatra" di G.B. Giraldi Cinzio*, in «La Rassegna della Letteratura italiana», LXXXVIII (1984), pp. 399-419, in particolare a p. 418, e VILLARI, *Il «lume della ragion»*.

²⁶ Si veda II, v, p. 53: «Ma perché da me sol deliberare / cosa non voglio d'importanza tale, / essendomi amendue voi que' fedeli / e cari amici che mi sete, e vaghi / non men del bene mio, ch'io proprio sia, / io voglio udir in ciò il giudizio vostro»; III, III, pp. 69-72 (Mecenate e Agrippa presentano in dettaglio le loro opinioni divergenti).

dio²⁷. La sua celebrata clemenza diviene da questo momento in poi soltanto uno stratagemma per convincere Cleopatra a piegarsi al suo volere; da scaltra manipolatrice, la regina diviene vittima del tentativo di manipolazione. Ottaviano tuttavia compie un errore strategico, ammettendo che «mi parria / (e dico il vero) di non aver vinto, / se per ria sorte io vi vedessi morta» (IV, IX, p. 107), offrendo così a Cleopatra un nuovo motivo per scegliere il suicidio. Ma nel finale, riconosciuto il «perfetto amore» che aveva legato in vita i due amanti nemici, e nonostante lo smacco subito, egli decide con magnanimità di rispettare il volere della regina e permetterle la sepoltura insieme a Marc'Antonio²⁸.

Giraldi utilizza ampiamente la *Storia romana* di Cassio Dione (LII 1-40) per presentare le due opposte posizioni nei confronti del nemico sconfitto, esemplificate da Agrippa (2-13) e Mecenate (14-40)²⁹. Al primo, che propugna un atteggiamento intransigente nei confronti dei nemici, non sono estranei nemmeno spunti derivati dal *Principe* machiavelliano; per esempio, quando suggerisce a Ottaviano di eliminare Marc'Antonio, e, se possibile, anche i suoi discendenti, per assicurarsi il potere³⁰. È invece Mecenate che si fa portavoce dell'invito alla clemenza e alla moderazione – e in Mecenate si può forse scorgere più facilmente la figura di Giraldi stesso.

Le argomentazioni, com'è stato ampiamente dimostrato, provengono in molti casi dal *De Clementia* di Seneca; ma Giraldi non perde l'occasione di rifarsi anche al *Cortegiano* di Castiglione (IV, v), come quando Mecenate chiede licenza a Ottaviano di poter esporre le proprie idee:

[...] Non vo' tacere
 quel, che mi par che il vostro meglio sia,
 lasciando poscia a voi l'arbitrio intiero
 di far quel, che terrete essere il meglio,
 e se parrà il mio parer contrario
 a quel, che voi proposto ora ci avete,

²⁷ Cfr. ivi, III, VIII, pp. 83-84: «[...] Pur quando non potessi / con lusinghe ottener quel, che bramiamo, / usa parole acerbe, usa minacce, / e di', che se vorrà stare ostinata / sì, che voglia morir, ch'ella sia certa / ch'andran tutti i suoi figli a fil di spada».

²⁸ Ivi, V, VI, p. 126: «lsmisurato amore è stato quello / di ambidue questi; ancor ch'aspri nemici / si siano stati, e siami grave tanto / la morte di costei quanto altra cosa / ch'io potessi aver grave, io non vò mai / discior que' corpi, le anime dei quali / congiunte avea così perfetto amore».

²⁹ La questione è studiata in dettaglio da SOLIMANO, *Per la fortuna del "De clementia" nel Cinquecento*, e da ROMERA PINTOR, *Supports ou suppôts*.

³⁰ Ivi, II, v, p. 63: «E io dico, Signor, che troppo mite / Mecenate ha la mente, e che se vivo / Marco Antonio riman, potrete dire / di aver a temer sempre: e che inquieto / basta egli solo a far l'Impero tutto»; cfr. N. MACHIAVELLI, *Principe*, cap. III.

pregovi che crediate, che non altro,
che desio dell'onore, e del ben vostro,
ora dir mi farà quanto diròvi³¹.

Attraverso il risalto dato alla componente sentimentale della vicenda – riconducendo per di più la relazione fra Cleopatra e Marc'Antonio alla legittimità matrimoniale – e tramite l'insistenza sul ruolo dei consiglieri nell'esercizio del potere monarchico, Giraldi offre alla corte estense un prodotto teatrale che possa rispondere ai cardini del suo programma culturale: “ammaestrare diletstando”. Egli compie inoltre un passo decisivo verso la riabilitazione di Cleopatra, sottraendola all'accusa di essere un'astuta manipolatrice. La regina resta tuttavia, nella tragedia, una figura legata prioritariamente all'ambito sentimentale.

Uno scatto successivo nella trasformazione rinascimentale della vicenda è compiuto da Cesare de' Cesari, che tuttavia non aveva, con ogni probabilità, conoscenza diretta del dramma giraldiano. Letterato di origine meridionale attivo a Venezia nel circolo di Girolamo Ruscelli, egli era in contatto con Pietro Aretino e Girolamo Ferlito. La sua terza prova tragica è appunto la *Cleopatra*, stampata nel 1552; in precedenza erano uscite una *Romilda* (1550) e una *Scilla* (1552)³².

Se nella tragedia giraldiana i contenuti etico-politici erano affidati in primo luogo ai consiglieri di Ottaviano, Agrippa e Mecenate, in Cesare è significativamente Cleopatra stessa a dialogare alla pari con il condottiero romano, mostrando un'abilità politica che si accorda alla perfezione con la figura tratteggiata nella biografia di Landi, uscita l'anno precedente. La narrazione inizia, infatti, dopo il suicidio di Marc'Antonio, compiuto non per sfuggire alla cattura, ma per ordine di Ottaviano (chiamato qui Cesare Augusto).

L'opposizione fra la regina e il romano fornisce al dramma la sua struttura portante. L'opera li vede affrontarsi in numerosi e ampi dialoghi (esempi di rara cortesia), nei quali i due dibattono – spesso in sticomitia – sulla clemenza e sul modo di ottenere la «vera gloria immortale», l'unico mezzo per avvicinare l'uomo a Dio. Se ne veda un esempio nell'atto III, scena III:

Cl.	Loda dall'altrui mal poca s'aspetta.
Ces.	Anzi dell'uno il danno, e gloria all'altro.
Cl.	La legge natural questo contende.
Ces.	Natura insegna amar il proprio bene.

³¹ Ivi, II, v, pp. 54-55.

³² Mi si permetta di rinviare al mio *Tra mito e storia: le tragedie di Cesare de' Cesari*, in «Aevum», 90.3 (2015), pp. 629-51.

- Cl. Ma non però bramar danno d'altrui.
 Ces. La ragion di regnar Natura sprezza.
 Cl. Non è da uman ciò ch'è fuori di Natura.
 Ces. La Natura talor cede al costume.
 Cl. Questo non vid'io mai tra le cittadi.
 Ces. Imparatelo or or ne' danni vostri³³.

Il fatto che i due personaggi si posizionino sullo stesso piano, cioè che le argomentazioni dell'uno e dell'altra si fondino principalmente su ragioni etico-politiche, è suggerito dall'ampio uso dell'endecasillabo. Il verso lungo, infatti, informa generalmente le parole dei personaggi maschili; per le parti sentite come maggiormente liriche, spesso affidate a personaggi femminili, è invece più comune il settenario o la commistione delle due lunghezze. Nella tragedia di Cesari, l'endecasillabo gnomico è utilizzato anche per riportare i dialoghi di Cleopatra, fornendo così una maggiore gravità al suo dettato.

L'ultimo desiderio di Cleopatra è di morire ed essere sepolta nella terra natale, e così chiede a Ottaviano di poter seguire Marc'Antonio nella tomba. Il romano si oppone non per una questione di principio, ma per un problema, per così dire, di credibilità:

[...] Quand'io n'andassi
 senza di voi alle paterne mura,
 chi testimon a' cittadini miei
 sarebbe, ch'io dai modi dolci e saggi
 di Cleopatra vinto, non avessi
 donata a voi la più dorata parte
 del mio trionfo? Allor qual restarebbe
 nome, di vincitor o vinto, a Augusto³⁴?

La morte di Marc'Antonio non è che una ragione marginale nell'argomentazione di Cleopatra, volta a spiegare le motivazioni del suo desiderio di morte. In questo, la regina di Cesari si avvicina, ancora una volta, alla scelta compiuta da Sofonisba. Ella esorta Ottaviano ad accantonare il desiderio di gloria terrena, che porta il romano a volerla esibire in trionfo; la gloria terrena è infatti soggetta ai rivolgimenti della Fortuna, come la sua stessa condizione può dimostrare, mentre le azioni pietose sono garanzia di gloria immortale³⁵. Cesari, dunque, non condanna Cleopatra dal punto di vista

³³ C. DE' CESARI, *Cleopatra*, Venezia, G. Griffio, 1552, III, III, c. 27v.

³⁴ Ivi, III, II, c. 24v..

³⁵ Ivi, III, II, c. 23v: «Ogni gloria mortal, che 'l nome nostro / eterno faccia alle future genti, / della sua loda molta parte lascia / all'opra di Fortuna, che favore / presta a ogni più famosa e

morale, ma attribuisce la sua caduta alla Fortuna. D'altra parte, Ottaviano non percepisce la sottomissione a Roma come una punizione disonorevole, poiché essa offrirebbe comunque un ampio margine di libertà³⁶.

A differenza di quanto accade in Giraldis, in questa tragedia il romano non finge di possedere doti positive per ingannare l'avversaria: la sua clemenza e le sue parole sono sincere, al pari di quelle di Cleopatra. La regina tuttavia è costretta, alla fine, a far mostra di acconsentire alla partenza per Roma, e approfitta del tempo concesso per separarsi dai resti di Marc'Antonio al fine di attuare il suicidio. Ottaviano deve dunque fare di necessità virtù, e, privato della possibilità di esibire la propria potenza politico-militare, decide di sfruttare l'accaduto per dimostrare la sua pietà, acconsentendo a che la regina e l'amato siano sepolti insieme³⁷.

Come nel caso di Giraldis, anche Cesari rispetta i precetti oraziani e non mette direttamente in scena la morte della regina; ma egli si sofferma abbastanza lungamente sulla descrizione del cadavere di Cleopatra, riportata dalle sue ancelle:

Entrammo, dico, con dolenti e amare
lagrime dove la reina nostra
lasciat' avea la salma
del doloroso incarco
al fin d'affanni scarco,
steso nel letto ove posar solea
nel tempo ch'ella avea
più tranquilla la sorte;

alta impresa. / Un sol onor il nostro nome gode / in ogni età perfettamente intiero, / senza far di lui parte a altro accidente, / e quest'è quel che più vicina rende / l'alma in mortal alla divina essenza / del suo fattor quando fa parte a tutti / delle possibil grazie. Questo solo / ne fura al tempo, e questo sol ne toglie / d'invidia al morso, questo fa un mortale / dio dopo la fugace e breve vita. / Dunque Signor, se 'l vostro petto invitto / offesa sentirà ch'a chieder grazia / voce servil prosuntuosa vegna, / mirate allor che quell'istessa lingua / forzasi aprir al vostro nome altero / la strada vera dell'eterna vita».

³⁶ Ivi, I, III, c. 11v: «Sovengavi, Reina, che Romani, / il cui gran nome l'universo ammira, / ebber d'Egitto al fin lunga vittoria, / e non barbara gente, ove si mira / nelle imprese maggior fiera natura / più che virtude o bellicosa forza. / Questo non vaglia più nel petto vostro, / ch'abbia a poter appresso mille e mille / ch'in altra età, dalle famose istorie / con pietà i vostri casi ascolteranno». Il concetto è ribadito anche nell'atto III, scena II, dopo il tentativo di Cleopatra di ottenere da Ottaviano la possibilità di morire in patria.

³⁷ Ivi, V, III, cc. 46r-v: «E voi saggi ministri abbiate cura / che con onor al grado suo conforme / sia data Cleopatra a sepoltura. / E una sol pietra e Marc'Antonio e lei / chiuda, con pompa non mai vista altrove, / com' in ambi regnò un'alma istessa, / con un perfetto Amor, fors' al mond' uno, / ch'io ritorno a preparar le genti / a nove imprese di maggior fatica».

oh crudo cambio con l'amara morte.
 [...]
 Rendea poi così vinta
 di meraviglia e di dolor insieme
 ogni più cruda vista,
 ch' ancor il cor attrista
 e la mia lingua preme,
 quel atto altier pietosamente bello
 con cui posava il capo
 sopra l'un braccio, tal che 'l fianco avaro
 non era della neve,
 simile al petto, al ventre e a tutto 'l resto,
 potea lascivo e mesto
 far quel bel corpo ogni pensier mortale,
 perché del tutto vivo
 pareva, s'un crudo morso
 d'aspido, ch'era ancor all'alto braccio
 avvolto, non avesse
 dato segno che l'alma a miglior vita
 poggiando era indi uscita³⁸.

Anche se non si può affermare con certezza che Cesari descriva qui l'*A-rianna* vaticana, certo la statua e il testo della tragedia condividono numerosi dettagli.

Il passaggio verso una tragedia politica, nella quale il volere divino è inoltre inteso come superiore a ogni velleità o capacità umana, è forse ancora più chiaro esaminando l'opera di Celso Pistorelli, canonico secolare della congregazione di San Giorgio in Alga, isola-monastero presso Venezia. È trascorso un quarto di secolo dall'uscita della tragedia di Cesari, e sono venticinque anni che pesano sui contenuti ideologici soggiacenti e sulla struttura dell'opera, stampata a Verona nel 1576: sia per la moltiplicazione di vicende e personaggi (qui sono addirittura 18, compreso il coro stabile), sia per l'attenzione agli eventi politici, militari e del potere imperiale, cioè agli eventi di carattere pubblico, che si legano strettamente ai valori religiosi della fede e dell'abbandono alla Provvidenza.

La causa dei suicidi dei personaggi non è intima e personale, ma è la caduta della città di Alessandria, cinta d'assedio da un Ottaviano mosso da ambizione smodata³⁹. Inoltre, è ben visibile un rovesciamento di prospettiva

³⁸ Ivi, V, II, cc. 43r-44r.

³⁹ C. PISTORELLI, *Marc'Antonio e Cleopatra*, Verona, S. e G. Delle Donne, 1576, I, I, cc. 7r-v: «Così l'imperio grande de' Romani / diviso fu da noi tre capi soli [Ottaviano, Lepido e

importante ai fini della rivalutazione del personaggio di Cleopatra. È infatti Marc'Antonio, con la sua passione sfrenata, la causa della sua rovina, e non viceversa, come afferma il coro alla fine del primo atto⁴⁰:

Amor, Donne mie care,
 e ambizion sfrenata
 cagion faran che questa città cada
 in altrui man, e turbare
 la pace tanto amata
 farà con tutte noi nemica spada,
 e rossa ogni contrada.
 Se la regina nostra
 non era sì cocente
 di costui qui presente
 romano, che per lei tutto si mostra
 foco, sarebbe fuora
 di cotanto duol, che dentro ognor l'accora.
 Ma sempre seguirlo
 gli piacque e 'l fe' consorte (ahi poverina)
 col darsi in suo potere,
 né può restar d'amarlo,
 che fia la sua roina;
 questi n'è in odio al ciel, ma che? Tacere
 meglio fora, e volere
 ciò ch'ella vuol e brama;
 ma pur i' temo ch'ei
 sarà cagione che lei
 verrà de chiunque donna la più grama
 che varchi oggi la terra,
 e forse insieme n'andaran sotterra.

Marcantonio], / a fin di ricondurlo (come prima) / in libertade a' cittadini suoi: / ma non potrà giammai, u' regna 'l vizio / d'ambizion, un'onorata impresa / cogliere 'l bello e desiato frutto; / dove ancor questa fu rotta e disfatta, / da cui era tenuto più abbracciarla, / che 'l crudo Ottaviano desioso solo / di porgli 'l fren e dominar altero, / privo d'ogni pietà, voto di fede, / non rimirando alle promesse fatte / con lievi scuse da inimico infido / levò 'l dominio a Lepido e mandòllo / a far vita privata entro di Roma / fin al suo estremo di con gran vergogna. / Indi non molto si risolse in modo / (imitando 'l parente) di scacciarmi / qual barbaro crudel, che dalla culla / consacrato gli fosse aspro nemico, / a cui volgendo 'l tutto di mia possa, / di giustissimo sdegno l'alma accesa, / con cinquecento legni 'l mar solcando, / e con terrestre esercito copioso, / tentai quanto io potei di superarlo; / ma chi non ha della Fortuna 'l braccio, / poco giova 'l valor, manco la forza».

⁴⁰ PISTORELLI, *Marc'Antonio e Cleopatra*, c. 13v.

Ancora ampio spazio è dedicato al dibattito sulla clemenza; viene inoltre severamente condannato il tradimento perpetrato da parte del “procuratore della regina” Seleuco, e dal precettore dei figli innocenti di Cleopatra, che li conducono nelle mani omicide degli uomini di Ottaviano⁴¹. Quest’ultimo è presentato subito, attraverso le parole di Marc’Antonio, come un personaggio negativo, assetato di potere – e frequentemente i Romani sono accomunati a lupi rapaci⁴².

La vicenda ha inizio dopo la sconfitta di Azio; Marc’Antonio si è rifugiato in Alessandria con Cleopatra, di cui è legittimo marito (è detto, ancora una volta, con insistenza), e dunque re d’Egitto; ma Ottaviano cinge d’assedio la città, intenzionato a uccidere il rivale. Tra sogni premonitori e presagi negativi, la tragedia avanza con continue esortazioni di Cleopatra e del coro ad affidarsi al volere divino⁴³. Le donne di Alessandria hanno un ruolo decisamente positivo, in questa tragedia, a partire dalla Nutrice, esemplare nel suo ritegno per evitare la diffusione di dicerie:

Altro non voglio dir; perché le Donne
spesso favellan più di quel ch’a loro
gli fu narrato, e poi la fama vola
tutta bugiarda di mentite note
ch’apportano a qualcun danno e vergogna⁴⁴.

⁴¹ Ivi, V, II, cc. 43r-44r: «(Bailo) Sola avarizia è stata veramente / c’ha indotto quel malvagio a palesarlo / e che sia ’l ver si guadagnò la gemma / di cui se n’ha adornata la cintura. / Ovver per sua natura iniqua e fella, / ch’è avvezzo a far, se non opre crudeli. / Questo medesimo traditor Teodoro, / che nacque in Chio, con l’eloquenza sua / seppe annullare ’l dir saggio e prudente / d’Acchilla Egizio, e d’altri più eccellenti / consiglieri del rege Tolomeo / Dionisio, allorché giovanetto n’era / contra del grande eroe almo Pompeo / quando venne a salvarsi ’n queste parti [...]. / Sicché non sazio ancor di malignare, / ha scoperto ’l garzon [Antillo] che s’era ascoso. [...] / (Cesarione) Gli doveva esser car quanto figliuolo, / avendol governato cotanti anni. (Coro) Il vaso l’odor suo ne perde mai».

⁴² Eccone alcuni esempi. II, II, c. 21r: «(Coro) Unqua nel gregge può saziarsi ’l lupo. / (Ambasciatore di Ottaviano) Perché lo comparate così al lupo? / (Co.) Perché ’l lupo, quantunque ei sia pasciuto, / non resta d’ammazzar tutto l’armento, / insanguinando in quel l’avido dente. / (Amb.) Adunque ’l mio Signor è ormai satollo? / (Co.) Esser non possa mai se non è adesso, / c’ha superato quasi tutto ’l mondo»; III, II, c. 28r: «Come son questi qui nemici nostri, / che sembran tanti lupi / intorno ad una agnella, / per divorarla ingordi / e stracciarla con denti a brano a brano».

⁴³ Per esempio I, IV, c. 13r: «Donne voi dite ’l vero, / ch’ ognor fu cosa bona, / a poner sue speranze in sommi Dei»; IV, III, c. 36v: «(Cleopatra) E andiam divote al tempio / per far l’ufficio pio / che si conviene a morti, / e l’anima mia istessa; / in questo mezzo qualche Dio pietoso / curarà per noi anco, / e ci darà consiglio, e tanta possa / dalle lor man fuggire»; V, I, c. 42v: «I Dei mandan soccorso / a chi si fida in quelli, / in tempo che più giova / all’om basso e mortale».

⁴⁴ Ivi, I, II, c. 9v.

Ma la filoginia del testo è testimoniata anche dallo scambio che si trova nel secondo atto, tra il portavoce di Ottaviano e le donne del coro. Sono infatti queste ultime a rendere attento l'ambasciatore all'importanza di saper giudicare la pertinenza degli ordini ricevuti dal proprio signore, e di rifiutare di ubbidire alle ingiustizie (ancora una volta, è visibile l'influsso di Castiglione)⁴⁵. All'esortazione dell'uomo, che chiede perché dovrebbe stare a sentire il parere delle donne su argomenti che non competono loro, il coro risponde in maniera decisa: «Perché colui, che 'l tutto move e vede, / ancor sotto le gonne / pose virtù e valor più ch'om non crede»⁴⁶. E ancora, nel terzo atto, vi è il lungo dibattito in sticomitia tra il pedagogo Teodoro e il coro sul ruolo attivo che le donne possono assumere in battaglia⁴⁷.

Dopo la morte di Marc'Antonio, Cleopatra incontra Ottaviano; egli si dimostra avido dei tesori egiziani:

Primieramente poi da voi ricerco
i tesor che serbate entro al palazzo,
con le particular vostre ricchezze,
come sarebbe a dir gioie e catene,
pertinenti ad ornarvi i biondi crini,
e a cingervi ricco 'l regio fianco⁴⁸.

La regina, all'opposto, chiede pietà per i figli, e la morte per sé. Ottaviano rifiuta seccamente, elencando gli oltraggi di cui ella, a suo modo di vedere, si è resa colpevole⁴⁹. A nulla valgono, naturalmente, le proteste della donna, a

⁴⁵ Ivi, II, II, c. 21r: «Non dovete obbedirlo essendo ingiusto»; cfr. CASTIGLIONE, *Cortegiano*, II, 23: ci si chiede «se un gentiluomo, mentre che serve a un principe, è obligato a ubidirgli in tutte le cose che gli commanda, ancor che fossero disoneste e vituperose».

⁴⁶ Ivi, II, II, 21r.

⁴⁷ Ivi, III, II, cc. 28v-29r: «(Coro) Combatterem quando farà bisogno. / (Teodoro) È spento 'l bel valor delle Amazzone. / (Co.) Se ne trova oggidì di più gran core. / (Teo.) Passerin contro 'l Re degli altri uccelli. / (Co.) Dico da opporsi ad ogni almo campione. / (Teo.) Forse in qualche battaglia non mortale. / (Co.) Ad ogni sorte di periglio e danno. / (Teo.) È troppo delicato 'l vostro sesso. / (Co.) L'animo è quel che val più della forza. / (Teo.) Allor che vien guidato con giudizio. / (Co.) Talvolta è gran prudenza nella donna. / (Teo.) Spesso è nell'omo e quasi sempre stanzia. / (Co.) Si dice pur che 'l consiliar di rado / della donna è fallace [...]».

⁴⁸ IV, IV, c. 37r. Segue, da parte di Cleopatra, un lungo elenco di oggetti che fanno parte del suo tesoro, interrotto solo dalle esortazioni di Ottaviano a continuare il catalogo.

⁴⁹ IV, IV, c. 40r: «Se noverar volesse ad uno ad uno / gli oltraggi e i torti che quest'anni addietro / avete fatto alla persona nostra, / intrarebbe un caos tanti son quelli. / Ma questo solamente sovvenire / vi voglio, che voi temeraria foste / sola cagion, che Marcantonio meco / ha voluto la gara, e l'allettaste / con finti modi e gesti ritessuti / d'astuta venustà, ch'ebbero forza / di farlo tutto a voi divoto e schiavo, / a mal grado, e disnor di mia sorella, / che per voi la disciolse dal connubio. / Né contentaste avervi 'l per consorte, / e ritenerlo effeminato accanto, / che

sua volta sorda alle preghiere del coro, Cleopatra si uccide facendosi mordere dall'aspide. La spietatezza di Ottaviano si abbatte ugualmente, aggravata dal tradimento, sui figli della regina, Cesarione e Antillo, colpevoli unicamente di essere possibili contendenti al potere⁵⁰.

Nello spazio di trent'anni, la vicenda di Cleopatra è dunque recepita in modo diverso, come dimostrano le discordanti interpretazioni fornite dai tre tragediografi. Le stesse azioni sono lette e presentate in accordo al messaggio morale che si vuole veicolare, per rispondere alle attese del pubblico o guidare la sua interpretazione. Se in Giraldi restano attribuiti a Cleopatra alcuni tratti negativi, la regina è tuttavia vista principalmente come protagonista di una storia di eccessiva passione amorosa, e pur tuttavia né scellerata né manipolatrice, e pronta a uccidersi per proteggere la propria libertà. In Cesari, Cleopatra è invece la regina che può dialogare alla pari con il futuro imperatore romano, un'eroina virile che farebbe di tutto pur di proteggere il regno dall'invasore nemico, ma che è vittima della Fortuna. Infine, con Pistorelli, Cleopatra giunge a essere un bersaglio quasi innocente del comportamento maschile: dell'amore eccessivo di Marc'Antonio, incapace di trattenere la propria passione e di guidarla con la ragione, da un lato, e delle brame di potere di Ottaviano, a sua volta privo di autocontrollo, dall'altro.

A partire dalla riscoperta dell'antichità, e della riproposta che di essa avanzano gli artisti e gli storici contemporanei, si compie dunque nel Cinquecento un processo che trasforma la Cleopatra manipolatrice e lussuriosa della tradizione romana e medievale dapprima nella detentrica di un potere e di una abilità nel regnare pari a quella dei più grandi condottieri romani, e alla fine nella vittima degli eccessi maschili, che devono essere contenuti grazie alla ragione e alla morale, per evitare di condurre sé stessi e gli altri alla catastrofe.

l'induceste ancor con tante vele / solcare 'l mare, con superbia iniqua, / e minacciar allo roman dominio, / u' senza dubbio alcun vi pensavate / d'ornarvi 'l capo di corona tale, / e credendo pigliar quella più ricca, / perdeste la minor, che così avviene / a chi abbracciar vol tutto, e nulla stringe».

⁵⁰ Ivi, V, IX, 51v-52r: «(Paggio) Commise Ottavian, nefando e rio, / ad un de' suoi più abominoso ed empio / che legasse 'l garzon [Antillo], e 'l conducesse / dietro a' suoi passi in un secreto ostello, / nel qual v'era l'immagine scolpita / di Cesar', e ordinò che 'l manigoldo / davanti a quella gli levasse l'alma»; V, x, c. 52r: «(Bailo) Tra Sciti e Lestrigoni già non credo / che si tolga di vita un pargoletto / puro, che non lo merta. / (Coro) Chi è stato quel che così grave errore / ha commesso tra noi? / (Ba.) Questo perfido Tartaro e ferigno / c'ha dato morte al suo dolce germano / Cesarion fanciullo. / (Co.) Ha levato dal mondo etiamdio questo? / (Ba.) Lo fe' decapitare senza pietade».