UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI ROMA

FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

DIPARTIMENTO DI LINGUE,
LETTERATURE E CULTURE STRANIERE

DOTTORATO DI RICERCA
IN CULTURE E LETTERATURE COMPARATE

CICLO XXV – ANNO 2010/2012

Cleopatra, regina cortese.
La versione positiva della bruna egiziana
dalla riscrittura di Lucano alla Venere di Shakespeare

RELATORE-COORDINATORE
Prof. Francesco Fiorentino

DOTTORANDA
Cristina Calvani

Introduzione

La mia Tesi di Dottorato, dal titolo *Cleopatra, regina cortese. La versione positiva della bruna egiziana dalla riscrittura di Lucano alla Venere di Shakespeare*, è frutto di un progetto di Ricerca elaborato durante i mesi antecedenti l'inizio del mio percorso dottorale. Un progetto estrapolato dal Capitolo VIII, *Cleopatra nell'arte*, della mia Tesi di Laurea, *Cleopatra la varietà infinita di un mito eterno*. Volevo cercare una risposta alla mai domanda: ma è possibile che di Cleopatra esista solo una rappresentazione negativa? Sfogliando il Catalogo di una mostra su Cleopatra, *Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental*, svoltasi a Ginevra nel 2004 per cercare le varie rappresentazioni di Cleopatra nell'arte, mi colpì un quadro di un pittore del '700, Pompeo Batoni, dal titolo *La morte di Marcantonio* il quale raffigura una Cleopatra bionda e dall'atteggiamento gentile. Da quel momento capì che doveva per forza esistere da qualche parte un testo che parlava di questa Cleopatra così diversa da quella fino ad ora conosciuta. Ne scoprì altre simili. Così, leggendo le varie critiche artistiche su queste insolite immagini della regina egiziana, ho scoperto l'esistenza di un testo del XII secolo, *Le Roman de Jules César*, opera di Jean de Thuin, in cui si parla, appunto, di una Cleopatra nuova. Da qui, il mio intento di iniziare una Ricerca su questo testo, partendo dalla traduzione del Libro X di esso dall'antico francese all'italiano, traduzione la quale nessuno si è mai accinto a fare e pertanto inedita.

Questo bellissimo e interessantissimo e altrettanto duro lavoro, mi è stato pienamente appoggiato dal mio relatore della Tesi, Prof. Francesco Fiorentino.

Nei primi tre mesi dell'anno 2012, Gennaio, Febbraio e Marzo, trascorsi in Francia, a Parigi, durante l'Erasmus, sono stata seguita dalla Prof.ssa Jacqueline Cerquiglini-Toulet, docente di Letteratura Francese Medievale alla Sorbonne, Paris IV. Insieme a lei ho portato a compimento la traduzione del Libro X . Ella mi ha fornito un'ampia bibliografia riguardo la traduzione dal volgare francese e messo in contatto con il curatore del testo, Prof. Olivier Collet, il quale è tutt'ora in attesa della mia traduzione.

La mia Tesi di Dottorato si compone di quattro capitoli. Nella prima parte del Capitolo I, intitolato *Cleopatra: il mito e la ricerca del reale. Breve premessa metodologica*, Cleopatra viene presentata come una figura storica, reale, ma allo stesso tempo mitica, due realtà che coesistono ma che sono distinte, quasi estranee tra loro. Vedremo come lo studioso Nicole Ferrier Caverivière non parlerà però di figura reale ma di *ricerca del reale*, ricerca della figura reale. Sicuramente la ricerca intorno al personaggio di Cleopatra non è ancora finita, poiché man mano che si ricerca si scoprono elementi nuovi e ci si chiede se si può arrivare a dire ciò che di lei non è stato ancora detto, a dare un'immagine differente da quella che ormai si crede reale. Le due immagini coesistono, certo, lo studioso, infatti, afferma che la ricerca del reale non cancellerà l'immagine leggendaria della regina. Ma perché allora dovrebbero coesistere due facce ? Forse per dimostrare che esiste una versione diversa, nuova della regina

egiziana accanto a quella vecchia che ci fa capire meglio chi fosse veramente questa donna ? Perché ci vengono offerte due diverse descrizioni e quale delle due possa essere più veritiera ? Oppure che la ricerca del reale può arrivare a cancellare definitivamente la creazione leggendaria ? Il capitolo rivede le testimonianze, le documentazioni lasciateci sul personaggio cleopatriano notando come per secoli esso viene rappresentato sempre con le stesse caratteristiche, sia fisiche che morali, in maniera meravigliosamente potente tanto da far diventare di lei una figura ossessiva che si ripete svariate volte, incessantemente, all'infinito. Le caratteristiche così fissate fanno di lei un personaggio famoso. Cleopatra diventa così il personaggio dall'eterno ritorno, che appare continuamente nella letteratura, nell'arte, nel cinema, nella musica, ella diventa un mito e la caratteristica principale della figura mitica è il suo carattere palingenetico e complesso, ovvero che "rinasce sempre dopo ogni sua distruzione" e " che ha molti aspetti". Poi viene affrontata la genesi storica del mito, la sua visione negativa data dal mondo classico fino a Shakespeare. Interessante in questo lungo quadro l'associazione, l'analogia di Cleopatra con le donne delle società antiche matriarcali risalenti al Neolitico, dove si trovano molte figure femminili di potere e dove vi si narra dell'usurpazione del potere maschile da parte di quello femminile e il richiamo anche a figure mitologiche. Nella seconda parte del Capitolo I, mi addentro a trattare l'icona Cleopatra. Cleopatra è un'icona culturale, ella si trasforma nel corso della storia, continuando però a mantenere quelle caratteristiche e quella aderenza alla sua figura, quella tipicità che le è propria. E' una presenza durevole nell'immaginario collettivo. Si vuole mettere in risalto la differenza tra lo studio iconografico e quello iconologico dell'immagine Cleopatra. Il primo riguarda la sua storia esterna, ossia raccoglie e controlla tutte le immagini, le testimonianze che nel campo artistico ci sono pervenute nel corso della storia, quindi uno studio a livello superficiale, il secondo riguarda la storia interna che va ad investigare , a rintracciare , a capire , a comprendere, ad esaminare i motivi che hanno portato a quella determinata rappresentazione di Cleopatra e i suoi significati. L'opera d'arte è un mezzo espressivo, di comunicazione, quindi, come tale, implica l'interpretazione, vi è allora un mittente e un ricevente. Il mittente è l'artista che vi mette la sua intenzionalità e i suoi modi espressivi, il ricevente è il pubblico al quale l'opera è rivolta. Il ricevente deve saper interpretarla e per far si che questo avvenga occorre avvicinarsi all'opera metodologicamente. Mirando a cogliere i contenuti della stessa e interpretare i significati in relazione alla tradizione di immagini, come a quella letteraria e culturale, al contesto pittorico e al background artistico e storico.

Il nome di Cleopatra rimane invariato nel corso della storia a variare invece sono le sue funzioni, le sue azioni. Cleopatra continua ad assumere una valenza simbolica, ma diversificata nelle varie configurazioni storiche, locali e mediali che la declinano e la trasformano, ella si trasforma profondamente, fisicamente e moralmente ma il suo profilo di fondo, le sue caratteristiche si conservano sempre. Ella appare in contesti differenti, ogni volta diversi e insieme uguale a se stessa. Ella possiede uno specifico profilo figurale disegnato da alcune costanti simboliche ma nello stesso tempo è capace di subire delle metamorfosi radicali, è flessibile e contemporaneamente costante. Poi si vanno a ricercare le origini di quel pregiudizio su di lei che l'ha definita come regina

meretrix. Una determinata rappresentazione di Cleopatra è il frutto di una ben determinata visione che di lei ha colui che la ritrae; è espressione del suo milieu culturale, sociale, della sua epoca, del suo tempo. Occorre quindi capire cosa si nasconde dietro una determinata interpretazione di Cleopatra per poter spiegare le motivazioni che hanno portato a quella determinata rappresentazione. E il motivo per cui i Romani avevano una visione negativa di lei è che ella non rientrava nei canoni della bellezza fisica e morale di quella società. Cleopatra era una donna e in quanto tale Roma esigeva che le donna fosse casta , pura e sottomessa al marito, era una regina e in quanto tale non doveva prender parte alla vita politica ed era orientale e nel passaggio dalla repubblica all'impero l'urbe non guardava di buon occhio la monarchia orientale. Si giunge poi a quella che io ritengo la parte più importante di questo capitolo, e cioè l'immagine insepolta. Un grande testo mi è stato di aiuto in questo studio è quello di Aby Warburg. Secondo lo storico dell'arte tedesco, le immagini sono insepolte, cioè non muoiono mai, ma sono sempre vive. Esse rivivono attraverso le loro sopravvivenze, un'immagine la si rende viva, la si fa a rinascere riparlandone, reinterpretandola, riproducendola Ogni epoca ha la sua rinascita delle immagini, ognuno a modo suo, attraverso i fantasmi. Warburg dice che nel neoclassicismo sono nati due principi epistemologici, quello dell'analogia e quello della successione. Il primo prevede un rapporto di somiglianza tra due oggetti e dall'uguaglianza tra alcuni elementi di tali oggetti si può dedurre la somiglianza di tutti gli altri, dal primo ne sono succeduti altri e poi altri ancora e così via dando vita ad una successione. Così per le immagini di Cleopatra, tutte le immagini a partire dalla prima fino a quelle che oggi conosciamo sono tutte analoghe, hanno dei tratti comuni che sono delle forme fissate e dalla prima ne sono succedute altre e si è dato vita ad una successione.

Nel Capitolo II, *Jean de Thuin riscrive la Farsaglia di Marco Anneo Lucano. "Le Roman de Jules César" e la scoperta di una "nuova Cleopatra*, ho voluto riportare alla luce un testo del XIII secolo di un autore quasi sconosciuto, del quale ho fatto menzione prima, Jean de Thuin, *Le Roman de Jule César*, la cui esistenza viene menzionata nel catalogo della mostra dedicata a Cleopatra. In esso, l'autore medievale riscrive in chiave positiva la *Pharsalia* di Marco Anneo Lucano, ovvero la guerra civile tra Cesare e Pompeo combattuta a Farsalo. Nel Libro X di quest'opera si narra l'incontro tra Cesare e Cleopatra in una visione cortese. Per la prima volta, infatti, si parla dell'amore dei due amanti *come fine amor*. Cleopatra viene rassomigliata alle tante regine cortesi tra cui Elena ed Isotta.

Nel Capitolo III, *Cleopatra ed Elisabetta I Tudor a confronto*, ho voluto mettere in comparazione le due regine le quali, seppur vissute in epoche molto lontane fra loro, hanno molto in comune, dalla descrizione fisica a quella morale che alcuni testi fanno di esse. Elisabetta è "reincarnazione" di Cleopatra, una sua riscrittura, una sua immagine insepolta. Sovrane di due regni vasti e difficili, come quello di Roma e dell'Inghilterra, entrambe sono forti e risolute, perfette come una dea, combattive come un uomo, valorose , nascondono un grande cuore, una grande anima.

Nel Capitolo IV ed ultimo, *Cleopatra bionda. La rivelazione artistica di una visione positiva della regina egiziana*, ho voluto esaminare la figura di Cleopatra nell'arte, in modo particolare un quadro di un pittore del XVIII secolo, Pompeo Batoni, anch'esso menzionato sopra, *La morte di Marcantonio* facente parte, come già detto, del Catalogo della mostra su Cleopatra tenutasi a Ginevra nel 2004. In questo quadro, il pittore rivela una Cleopatra completamente differente da quella fino ad ora conosciuta. Ella è bionda, dal volto angelico ed anche l'atteggiamento che si percepisce sembra proprio quello di una donna che esprime una grande pacatezza, bontà, cortesia. Dal suo aspetto fisico s'intravede anche quello morale. Ella sembra proprio ricalcare l'immagine della donna cortese, fine, della quale molti trovatori durante il Medioevo hanno celebrato la virtù, la bellezza del corpo e di quella dell'anima, rintracciando in essa l'ideale tipico di donna e costruendo un canone estetico femminile. Altre pitture che ritraggono questa visione positiva di Cleopatra, appartenenti al medesimo catalogo, vengono analizzate in questo capitolo. L'osservazione di questa Cleopatra nuova nell'arte mi ha suggerito l'idea dell'esistenza di essa anche nel campo letterario.

Capitolo I

Cleopatra: il mito e la ricerca del reale. Breve premessa metodologica

La riscrittura del mito Cleopatra

Cleopatra, la grande regina d'Egitto, continua ancora oggi a vivere. Ella è una figura storica e, allo stesso tempo mitica. Ma queste due facce della stessa medaglia coesistono, come ha osservato Nicole Ferrier Caverivière, «come due realtà distinte, quasi estranee »[1]. La sua figura reale, nonostante abbia raggiunto un enorme successo, « non può affatto cancellare le tracce della creazione leggendaria»[2]. Caverivière, però, usa un' espressione molto importante, che può sconvolgere, mettere in dubbio la conoscenza che il mondo ha di questa donna. Caverivière non parla di *figura reale*, vera, ma di *quête du réel* della regina, ossia di "ricerca del reale". Perché? Cosa si deve dire di Cleopatra ancora che non è stato già detto? Forse la Cleopatra che tutti conosciamo non è quella "reale"? Non è quella "vera" ? Sicuramente l'espressione di Caverivière non vuole dare per certo, per scontato nulla ma suscita una certa suspense, una certa ansia, un certo turbamento. Sicuramente, da questa espressione, capiamo che la ricerca intorno al personaggio di Cleopatra non è ancora finita e che tutto quello che sappiamo di lei, che ci è stato tramandato, che ci è giunto fino ad ora non basta, non può bastare perché man mano che si ricerca, si scoprono elementi nuovi, diversi e forse ci si chiede se pian piano si può arrivare a dire ciò che di lei ancora non è stato detto, a dare un'immagine differente da quella che ormai si crede "reale". Caverivière però su una cosa è sicuro: la ricerca del reale non

[1]*Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental*, a c. di C. Ritschard et al. Milano, 5 Continents Éditions srl, 2004. Catalogo della mostra svoltasi a Ginevra dal 25 marzo all'1 di agosto 2004 e stampato per conto del Musée Rath d'art et d'histoire di Ginevra, pag.25- le traduzioni sono mie-

[2]*Ibidem* pag.25.

cancellerà in alcun modo l'immagine leggendaria della regina. Certo, l'immagine a tutti nota rimane fissa, per l'eternità, ma si può aggiungere che anche quella stessa immagine fissa non potrà, a sua volta, cancellare, offuscare quella che è la ricerca dell'immagine reale. Ma perché coesistono queste due facce ? Forse per dimostrare che esiste una versione diversa, nuova della regina egiziana accanto a quella vecchia che ci fa capire meglio chi fosse veramente questa donna e perché di essa ci vengono offerte due diverse descrizioni e quale delle due possa essere più veritiera ? Oppure che la *quête du réel* può arrivare a cancellare definitivamente la creazione leggendaria ? E' quest'ultimo il traguardo al quale vorrei poter giungere e i capitoli che seguiranno illustrano il percorso di questa mia ricerca.

Da quanto tempo si hanno testimonianze sul personaggio cleopatriano? Da quanto tempo possediamo delle documentazioni che ci parlano di Cleopatra ? Chi e cosa ci hanno raccontato di lei ? La storia e l'interpretazione che di lei viene data nel periodo augusteo determinano, fissano la figura di Cleopatra, la figura mitica, il personaggio, la creazione leggendaria. Siamo nel secolo I della nostra era. Cosa vuol dire che ella è una figura mitica ? Significa che ella diviene, per dirla con le parole di Philippe Boyer, «une sorte de préfabriqué de la narration»[3], una specie di prefabbricato della narrazione. Sappiamo che un prefabbricato è un "elemento costruttivo fabbricato in appositi luoghi di produzione, prima dell'installazione ", o "preparato in precedenza, precostituito".[4] Questo aggettivo applicato a Cleopatra fa pensare subito che ella sia una figura "fabbricata", psicologicamente e storicamente creata dalla narrazione, dalle fonti storiche, dagli uomini vissuti all'epoca di Augusto, "preparata prima, in precedenza, precostituita, costituita prima". Ma prima di cosa ? Forse prima di "essere installata", di essere definita veramente, forse prima di essere conosciuta veramente. Una figura, quindi, intessuta di

[3]*Ivi*, pag. 26

[4]AA.VV. *La piccola Treccani. Dizionario Enciclopedico*. Milano, SIAE, 1996, vol. IX, pag.558.

pregiudizi. «Cette merveuilleuse puissance illustrative et ce fort pouvoir d'èvocation, propres à ce genre de figures mythique, expliquent en partie leur récurrence dans la littérature et dans l'art, notamment figuratif»[5]. Il personaggio Cleopatra che per secoli viene rappresentato sempre con le stesse caratteristiche, con gli stessi aggettivi, descritto fisicamente e moralmente in un particolar modo, da più persone, in più testi, in tutte le epoche storiche, più volte ricorrente, viene "illustrato in maniera potente, meravigliosamente potente", "evocato potentemente", tanto da far diventare di lei una figura ossessiva, che si ripete, svariate volte, all'infinito, incessantemente. Le sue caratteristiche si imprimono, si fissano in maniera forte, tanto da dare l'impronta, il marchio, l'etichetta, tanto da diventare famosa. Tutto questo spiega il motivo della sua ricorrenza, di questo periodico, sistematico, eterno ritorno del personaggio, del suo ritrovarsi costantemente, del suo continuo riapparire nella letteratura e nell'arte, tanto da attribuirle l'appellativo di "mito". Ma è proprio questa la caratteristica principale della figura mitica, e quindi di Cleopatra, il suo carattere palingenetico e complesso. Palingenetico, ovvero, che "nasce di nuovo", nasce sempre, che rinasce dopo la sua distruzione, che si ricostituisce alla fine di ogni epoca; ella viene "restituita ciclicamente", dopo ogni sua ricorrente distruzione. Ella è in eterno divenire, in ricorrente rinascita. Complesso, ossia che ha molti aspetti. Cleopatra dunque viene "riraccontata", "riscritta" attraverso i secoli e gli autori, subendo quella che viene chiamata "la riscrittura del mito". E a proposito di riscrittura del mito, particolarmente interessante è il contributo del Prof. Maurizio Bettini, filologo e antropologo, in *Lo spazio letterario di Roma Antica*, dove spiega come e perché la letteratura classica "non scrive, ma riscrive" ciò che è già stato raccontato precedentemente e quindi "vive di mito" [6]

[5]*Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental*, cit., pag. 26 " Questa meravigliosa potenza illustrativa e questo forte potere di evocazione, propri di questo genere di figure mitiche, spiegano in parte la loro ricorrenza nella letteratura e nell'arte, particolarmente figurativo".

[6]Maurizio Bettini, *Le riscritture del mito* in *Lo spazio letterario di Roma antica*, a c. di Guglielmo Cavallo, Paolo Fedeli, Andrea Giardina. Roma, Salerno Editrice 1989. Vol 1 *La produzione del testo*, pag. 16.

Le letterature classiche non inventano mai soggetti nuovi, le storie che esse raccontano, che in esse vi si leggono sono familiari, sono già apparse precedentemente, sono state già raccontate, sono già note. « Il gusto della sorpresa, della tensione creata dalla storia "singolare" o dalla "singolare" piega presa dagli avvenimenti, è uno strumento narrativo che difficilmente viene applicato dagli autori antichi.» Non vi sono storie nuove, diverse, particolari, o che le stesse prendono andamenti, evoluzioni differenti da quelli che già si conoscono. Il fatto che gli autori antichi sceglievano sempre dei soggetti noti costituiva dei vantaggi per loro : l'intreccio era «chiaro fin dall'inizio all'elaborazione letteraria, sicuro, e senza cattive sorprese». L'autore antico sapeva così già dall'inizio di cosa avrebbe parlato, avrebbe trattato, avrebbe scritto, conosceva già l'argomento; era tutto già prestabilito, non ci sarebbero stati cambiamenti, né qualcosa sarebbe venuto meno, né sconvolgimenti negativi. L'autore classico dunque «riscrive». L'autore moderno accetta e conferma che, come dice lo scrittore, poeta, critico letterario, giornalista, editore, storyteller e saggista statunitense Edgar Allan Poe, «la maniera migliore per scrivere una storia era proprio quella di aver ben chiaro in mente, sin dall'inizio, un intreccio (*plot*), elaborato nei particolari sino al suo *dénouement*, al suo svolgimento: dopo di che, si poteva partire», ma vuole andare anche oltre, vuole «discostarsi dal modo classico del narrare.» Secondo lui, infatti, nella composizione contava soprattutto l'*originalità*: quella "originalità" che occorreva «tenere *sempre* davanti agli occhi, perché mente a se stesso colui che si azzarda a fare a meno di una fonte di interesse così ovvia, e così facilmente raggiungibile…». La differenza dunque tra un autore antico e uno moderno, tra la letteratura antica e quella moderna è che mentre iL primi nel narrare una storia non pensa ad un soggetto originale ma ad uno «già noto e trattato da altri» e quindi non "scrive" ma "ri-scrive", il secondo "scrive", poiché inventa, lavora di fantasia, mira alla novità, crea.

"La letteratura classica è una letteratura che vive di mito", si è detto. Essa, quando deve raccontare delle storie le racconta "nella forma di chi racconta un mito già noto", le racconta cioè come chi racconta una storia già conosciuta, una storia già raccontata da altri prima di essa.[7] Lo stesso Ovidio, ci dice Bettini, è uno scrittore di grande fantasia, eppure nelle *Metamorfosi*, dove vi si trovano «storie fantastiche, lunghe, dilettevoli», egli non fa altro che rimettere insieme una gran «quantità di *miti* piuttosto conosciuti e che erano già presenti in altre opere letterarie, vi erano narrati in altri racconti. Ovidio «riscrive»dei miti perché se la sua unica invenzione letteraria consiste nell'«intelaiatura generale dell'opera - con le sue astuzie di incastri, citazioni, passaggi talmente lucidi da risultare impercepibili», fino ad arrivare a creare un grande effetto, di "stupore, ammirazione- forse invidia", le sue «storie narrate, però, sono già note». La stessa cosa lo scrittore latino fece per le *Eroidi* in cui «rimette» in un quadro diverso, particolare, «singolare», «una quantità di storie già note». Il lavoro dunque di Ovidio è quello di «ridire in modo elegante, abile, suggestivo una quantità di cose che generalmente si sanno già». Come Ovidio, anche Seneca il quale, per scrivere le sue tragedie si basò su «soggetti già noti e trattati». Il destinatario dunque di queste opere, che sia un lettore o un ascoltatore, non trarrà il suo piacere dalla *suspence*, ovvero l'attesa, l'ansia per quello che dovrà accadere, la quale non esiste, poiché, come si è detto, è tutto già conosciuto, si sa già tutto fin dall'inizio, ma esso si diletterà a riascoltare ciò che già sa in modo però diverso. Il destinatario in questione è un destinatario raffinato, intelligente, che sa apprezzare il modo nuovo con cui una storia viene narrata. E' ciò che faranno nel Medioevo i *trovatori*, coloro cioè che "troveranno parole nuove per

[7]*Ibidem*, pagg. 15-6.

ridire cose già dette", racconteranno storie già raccontate da altri, in precedenza, nelle epoche passate, ma lo faranno in uno stile loro proprio, in una maniera appunto nuova. La scoperta, la novità non consiste dunque nell'inventare soggetti o storie nuove, ma riscrivere le stesse in modo diverso. Tutto ciò implica anche una diversa considerazione dell'effetto che l'opera crea sul destinatario, « inteso come effetto da cui il cuore, la mente o più generalmente l'anima umana è suscettibile di ricevere impressioni»: mentre l'autore classico punta il suo effetto sulla forma, sul modo nuovo e diverso di narrare fatti e personaggi già raccontati, tanto che la sua «letteratura possiede una straordinaria componente "formale" – una delle virtù (o dei vizi) che più tradizionalmente le vengono attribuiti. Ma questa sembra essere per l'appunto la virtù (o il vizio) di chi, come si diceva, intende la letteratura come elaborazione continua di soggetti sostanzialmente dati : l'arte (spesso meravigliosa) di chi crea senza troppo "inventare", di chi varia senza troppo cambiare», l'autore moderno concentra il suo effetto sull'intreccio, sul racconto, essendo una sua invenzione, una sua creazione. L'originalità allora dello scrittore antico risiede nel modo di raccontare fatti e personaggi di cui altri hanno già parlato, mentre quella dello scrittore moderno risiede nel narrare fatti e personaggi nuovi, di cui nessuno ha mai parlato. L'originalità dello scrittore antico «non consiste nell'invenzione tematica, o di intreccio, bensì nella ri-scrittura». Riscrittura significa dunque reinterpretazione, traduzione. Secondo Bettini, gli antichi non traducevano perché «non sapevano scrivere, inventare niente di loro» ma perché per loro scrivere voleva dire ri-scrivere; d'altra parte, «le loro traduzioni erano di una libertà e di una ricchezza tali che si stenta a capire come possano essere state così mal giudicate…Il compito principale dello scrittore non era inventare trame o soggetti…la letteratura si faceva raccontando ancora delle storie già note e sperimentate…Le trame c'erano già tutte. Quello che occorreva fare era tenerle vive, scriverle e raccontarle ancora».[8]

Ma perché la letteratura classica era «costretta a ri-raccontare» ? «Perché il mito, » scrive Bettini, «per sua intima natura, esiste solo in quanto può e deve essere "ri-raccontato". Sappiamo ormai bene, infatti, che fra le caratteristiche principali del discorso mitico sta proprio quella di non esistere in forma definitiva, una volta per tutte: la sua "esistenza" è piuttosto un'esistenza generica, una esistenza di *corpus*, qualcosa che risulta dall'insieme delle sue varianti». Il celebre antropologo polacco, Bronislav Malinowski definisce così il mito: «….la resurrezione in forma di narrazione di una realtà primigenia, che viene raccontata per soddisfare profondi bisogni religiosi, esigenze morali, esso esprime, stimola e codifica la credenza; salvaguardia e rafforza la moralità; garantisce l'efficienza del rito e contiene regole pratiche per la condotta dell'uomo. Il mito è dunque un ingrediente vitale della civiltà umana; non favola inutile, ma forza attiva costruita nel tempo». Il mito è dunque una realtà che ritorna, che risorge appunto, è la resurrezione, la rinascita di una realtà che

[8]*Ivi*, pagg. 16-22.

risale ai tempi più antichi, alle origini del mondo e che viene continuamente raccontata per soddisfare delle esigenze, per dar vita a delle credenze, per spiegare il mondo e l'uomo perché quest'ultimo possa avere un punto di riferimento. Non esiste in forma definitiva poiché essendo raccontato nei secoli, nelle varie epoche e da vari scrittori, inevitabilmente subisce delle variazioni, viene cioè, rielaborato ogni volta, incessantemente, in modo diverso. E qui Bettini pone ancora una domanda: «ma perché il destino del mito è quello di essere narrato e narrato ancora ? Perché ha questa conformazione strutturale ? Perché dobbiamo ricordare che la letteratura prima di essere stata messa per iscritto, su tavolette cerate o su papiro, era *orale*, ovvero veniva raccontata a voce. Prima ancora che un'opera divenisse patrimonio di un determinato autore, venne fatta da uomini che possedevano una buona quantità di storie e una tecnica assai complessa, raffinata, che permetteva loro di raccontarle in versi nelle piazze o nelle corti. Essi quindi raccontavano e ri-raccontavano quello che avevano dentro se stessi passandosi voce tra loro; così che le storie si generavano e si rigeneravano ogni volta. È quanto afferma Bettini: «Molto spesso, noi tendiamo a dimenticare che prima ancora di essere letteratura composta su tavolette cerate o su papiro, la "letteratura" antica fu composizione di carattere *orale*…..Ciò significa che – prima ancora di essere patrimonio di Sofocle, o di Ovidio – la letteratura antica fu fatta da uomini che, possessori di un certo fascio di "storie", e di una tecnica abbastanza complessa (e spesso raffinata) per raccontarle in versi, nelle piazze o nelle corti raccontavano e ri-raccontavano ciò che avevano dentro in forma di modelli *generativi*».

L'immutabilità dei temi, dei fatti, dei personaggi, deriva dunque dalla tradizione orale e così si è mantenuta nel passaggio alla scrittura. Nei racconti orali, è più forte il variare ciò che già c'è dell'inventare temi e soggetti nuovi. Anche Omero non è esente da questa pratica: le versioni dell' *Iliade* e dell'*Odissea* raccontate da Omero, conoscevano già altre versioni, poiché si dice che le due opere siano "attribuite" ad Omero, altre varianti, ri-raccontate altrove da altri aedi in altre corti, ma di esse non ci sono giunte testimonianze. Era un'esigenza comune, oggettiva quella di ripetere storie già note, è la

memoria che lo impone, essa genera variando ciò che si conosce, per risparmiare, per fare economia. La letteratura antica, la quale nasce dalla letteratura orale e vicina ancora a quest'ultima, mantiene di essa la struttura, ovvero la rielaborazione continua, progressiva di un corpus, di materiali già noti di storie, i miti appunto.[9]

Per poter avere una visione globale, intera dei significati del mito cleopatriano, occorre esaminare strutturalmente, metodologicamente tutti gli avatars cleopatriani, tutte le "incarnazioni" di Cleopatra in altre forme. Per comprendere le figure di Cleopatra, le "Cleopatre" che ogni epoca storica esuma, si deve procedere basandosi su tre linee: 1) *temporalità e tipologia*, 2) *intenzionalità e referenze*, 3) *risonanze / iporeferenze*.[10] Riguardo la *temporalità* bisogna definire il contesto immediato, cronologico e artistico, riguardo la *tipologia* si deve definire la forma della ripresa. Riguardo l'*intenzionalità* e la *referenza* si deve analizzare il contesto morale, culturale e ideologico, ovvero, in che misura, in cosa e come quest'ultimo influenza le modificazioni subite dal mito e come esso viene modificato anche dai differenti autori. Riguardo le *risonanze / iporeferenze* si devono prendere in considerazione uno o più schemi impliciti, le strutture *etnologiche* dell'immaginario che non si limitano solo a costruire il mito e la figura di Cleopatra, ma la legano, la collegano a una parentela diffusa, la imparentano cioè ad altre figure mitiche femminili.[11]

[9]*Ivi*, pagg. 22-4.
[10]Cfr. *Ibidem*
[11]*Ivi*, pag. 26.

La genesi storica del mito

Lo scrittore che più di ogni altro ha contribuito fortemente a far emergere la figura mitica di Cleopatra, fu senza dubbio Plutarco.[12]Anche se nella sua opera

[12]"Per cui Cleopatra fu in debito a Fulvia di aver insegnato ad Antonio il predominio femminile, ricevendolo fin dall'inizio del tutto mansueto e ammaestrato ad obbedire alle donne."(pag.147, par. 10.6) " Se tale era il temperamento di Antonio, gli sopravvenne come male conclusivo l'amore di Cleopatra, che svegliò e portò al delirio molte delle passioni ancora latenti e sopite nel suo animo, e se qualcosa di buono e di salutare ancor resisteva, lo cancellò e distrusse completamente. Ne fu preso in questo modo" (pag. 175, par.25.1). "Accingendosi alla guerra contro i Parti, mandò a Cleopatra l'ordine di presentarsi in Cilicia per giustificarsi dalle accuse che le venivano mosse di aver fornito a Cassio molto denaro e mezzi per la sua guerra." (pag. 175, par. 25. 2); "L'inviato, Dellio, come vide l'aspetto e notò l'abilità e la malizia dei suoi discorsi, subito percepì che Antonio non avrebbe mai fatto nessun male a una donna simile, essa anzi avrebbe avuto un grande ascendente su di lui. Passa quindi a corteggiare e a indurre l'Egiziana « a andare in Cilicia dopo essersi ben adornata » (l'espressione è di Omero), e a non temere Antonio, il più amabile e umano dei generali." (pag.175, par. 25.3). "Essa, un po' persuasa da Dellio, un po' giudicando da come le erano andate prima le cose nei suoi rapporti con Cesare e con Gneo, figlio di Pompeo grazie alla sua bellezza, immaginò di soggiogare ancor più facilmente Antonio" (pag.175, par. 25.4). " Quei due infatti l'avevano conosciuta ancora fanciulla e inesperta; Antonio invece l'avrebbe avvicinato nel momento in cui la bellezza delle donne è nel pieno fulgore e la loro intelligenza è al culmine." (pag.175, par. 25.5) " Perciò si provvide di doni, denari e apparati quali era naturale che portasse da una condizione così grande e da un prospero regno ; ma le maggiori speranze ripose in sé stessa, nei sortilegi e filtri che l'avvolgevano. E arrivò." (pag.177, par. 25.6) "Sebbene ricevesse molte convocazioni da lui e dai suoi amici, Cleopatra non ne fece conto e rise di lui, tanto che risalì il fiume Cidno su un battello dalla poppa d'oro, con le vele di porpora spiegate al vento, e i rematori vogavano con remi d'argento al ritmo di un flauto, accompagnato da zampogne e cetre." (pag.177, par. 26.1) " Essa era sdraiata sotto un baldacchino trapunto d'oro, accomciata come le Afroditi dei quadri, e alcuni servetti ritti ai suoi fianchi , simili agli Amorini dipinti, le facevano vento" (pag. 177, par. 26.2) "Nello stesso modo anche le servette più belle, in veste di Nereidi e di Grazie, stavano alcune alle barre dei timoni, altre alle gomene. Profumi meravigliosi invadevano le rive alzandosi dagli aromi che bruciavano in abbondanza" (pag. 177, par. 26.3) " Gli abitanti o l'accompagnarono fin dalla foce sulle due sponde, o scesero dalla città a contemplare lo spettacolo. Riversandosi fuori di essa la folla che era in piazza, alla fine Antonio rimase solo seduto sulla tribuna" (pag. 177, par. 26.4) "Sulle bocche di tutti correva una voce, che Afrodite veniva in tripudio a unirsi a Dioniso per il bene dell'Asia." (pag. 177, par. 26.5) Antonio le mandò un invito a pranzo; essa gli chiese di venire piuttosto da lei. Antonio, che desiderava mostrarsi subito accondiscendente e cordiale, accettò e andò. S'imbatté in un apparato superiore a ogni descrizione; soprattutto fu colpito dalla quantità delle luci." (pag. 179, par. 26.6) " Si dice che ve ne fossero dappertutto in tale numero, a terra o in alto, e ordinate e disposte con tali inclinazioni e rapporti fra loro, ora a quadrati ora a cerchi, da creare uno spettacolo fra i pochi belli e meritevoli di essere visti" (pag. 179, par. 26.7) " L'indomani Antonio l'intrattenne a pranzo a sua volta, con l'ambizione di superare il suo slendore e la sua raffinatezza; ma in entrambi rimase indietro e sconfitto e lui per primo scherzò sulla meschinità e rozzezza dei suoi apparati" (pag. 179, par. 27.1) " Cleopatra notò che nelle facezie di Antonio c'era molta volgarità, da soldato, quaindi anch'essa adottò con lui gli stessi modi, senza più freni e timori" (pag. 179, par. 27.2). " 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. " (pag. 179, par. 27.3) " 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 riposte, come a Etiopi, Trogloditi, Ebrei, Arabi, Siri, Medi

e Parti." (pag. 179, par. 27.4) " Dicono, anzi che conoscesse la lingua di molti altri popoli, mentre i re precedenti non si erano sottoposti nemmeno ad apprendere l'egiziano e alcuni avevano dimenticato anche il dialetto macedone" (pag. 181, par. 27.5) " Così, dunque, s'impadronì di Antonio in modo tale che , mentre sua moglie Fulvia a Roma lottava contro Cesare in difesa degli interessi del marito, e alle frontiere della Mesopotamia incombeva un esercito dei Parti con a capo Labieno, che i generali del re avevano nominato comandante supremo accingendosi a invadere la Siria, egli se ne andò, trascinato da lei, ad Alessandria. Lì, facendo la vita scioperata di un giovincello, fra i divertimenti e giochì consumò e dissipò quella che Antifonte definisce la cosa più preziosa che si può sprecare, il tempo. " (pag. 181, par. 28.1) " Avevano infatti costituito una specie di associazione detta dei Viventi Inimitabili e ogni giorno si convitavano l'un l'altro, facendo spese incredibilmente smisurate." (pag.181, par. 28.2) " Cleopatra ripartiva l'adulazione non in quattro forme, come dice Platone, ma in molte. Fosse nei momenti di attività seria o in quelli del divertimento, sempre introduceva qualche nuovo piacere e amenità per Antonio ; così lo governava come un ragazzo senza mai allentare la presa né di notte né di giorno. (pag. 185, par. 29. 1) " Giocava a dadi con lui , beveva con lui , cacciava con lui, lo osservava negli esercizi con le armi; di notte, quando egli si soffermava alle porte e finestre del popolino e sbeffeggiava coloro che si trovavano all'interno, lo accompagnava in questi vagabondaggi oziosi, indossando la veste di una servetta." (pag. 185, par. 29.2). " Cleopatra avvertì che Ottavia era partita all'attacco della sua posizione e temette che, se avesse aggiunto alla nobiltà del suo carattere e alla potenza di Cesare la sua piacevole compagnia e i suoi vezzi, sarebbe diventata invincibile e avrebbe dominato completamente il marito . perciò si finse innamorata lei di Antonio. Fece dimagrire il corpo con un a scarsa nutrizione." (pag. 235, par. 53.5). " e il suo sguardo si mostrava smarrito quando Antonio s'avvicinava, languido e triste quando si allontanava. " (pag. 235, par. 53.6) " Faceva in modo d'essere vista spesso piangere, poi subito si asciugava le lacrime e cercava di nasconderle, quasi desiderosa che Antonio non se ne accorgesse. Ciò fece mentre Antonio si accingeva a salire dalla Siria verso il re Medo." (pag. 235, par. 53.7) " Gli adulatori, adoperandosi in favore di lei, rimproveravano ad Antonio la sua durezza, la sua insensibilità, di far morire una donna appesa a lui, e a lui solo;" (pag. 237, par. 53.8) "infatti Ottavia, che si era unita a lui per ragioni di stato, a causa del fratello, godeva del titolo di moglie," (pag. 237, par. 53.9) " mentre Cleopatra, regina di tanta gente, veniva chiamata amante di Antonio e non ricusava né sdegnava questo nome, finché le fosse dato di vederlo e di vivere con lui; il giorno in cui ne fosse stata allontanata, non sarebbe sopravvissuta." (pag. 237, par. 53.10) " Alla fine intenerirono e rammollirono il pover'uomo, che per timore di un suicidio di Cleopatra tornò ad Alessandria, rinviando il Medo all'estate, sebbene si dicesse che il regno dei Parti era in preda alla sedizione." (pag. 237, par. 53.11) " Riempito infatti di folla il ginnasio e posti su una tribuna d'argento due troni d'oro, uno per sé, uno per Cleopatra, e altri più bassi per i figli, anzitutto proclamò Cleopatra regina d'Egitto, di Cipro, di Libia e di Celesiria, e re con lei Cesarione, ritenuto figlio del primo Cesare, il quale aveva lasciato Cleopatra incinta." (pag. 239, par. 54.6) " In secondo luogo attribuì ai figli suoi e di Cleopatra il titolo di re dei re e assegnò ad Alessandro l'Armenia, la Media e l'impero dei Parti, quando li avesse sottomessi, a Tolemeo la Fenicia, la Siria e la Cilicia." (pag. 239, par. 54.7) " …Cleopatra poi, sia allora sia in seguito, quando usciva in pubblico indossava il manto sacro di Iside e dava udienza come una nuova Iside"(pag. 239, par. 54.9) " e comunque non vedeva neppure a quale dei re alleati Cleopatra fosse inferiore per accortezza, lei che aveva governato a lungo un regno così grande da sola, e a lungo insieme con lui, apprendendo a trattare grandi affari." (pag. 243, par. 56.5) " Cleopatra, ingelosita degli onori tributati in quella città a Ottavia, sommamente amata dagli Ateniesi, cercò di attrarre a sé il popolo con molti favori" (pag. 243, par. 57.2) " Il popolo le decretò onori e le inviò a casa a recare il decreto ambasciatori, uno dei quali era Antonio, in qualità di cittadino ateniese, che in piedi, davanti a lei pronunciò un discorso in nome della città." (pag. 245, par. 57.3) " A Roma invece mandò a scacciare Ottavia da casa. Dicono che essa ne uscì avendo con sé tutti i figli di Antonio, a eccezione del maggiore di quelli avuti da Fulvia, il quale si trovava presso il padre; piangeva ed era afflitta che si credesse che una delle cause della guerra fosse stata anche lei".
(pag. 245, par. 57.4) " I Romani provavano pietà non per lei ma per Antonio, soprattutto coloro che avevano visto Cleopatra, non più bella né più giovane di Ottavia." (pag. 245, par. 57.5) " Tizio e Planco, amici di Antonio, di rango consolare, insultati da Cleopatra per essersi opposti lungamente alla sua partecipazione alle operazioni militari, fuggirono e andarono da Cesare, rivelando le disposizioni testamentarie di Antonio, di cui erano a conoscenza" (pag. 245, par. 58.4) " Calvisio, compagno di Cesare, mosse queste altre accuse contro Antonio, riguardanti Cleopatra: egli le aveva graziosamente donato le biblioteche di Pergamo, ove si trovavano duecentomila libri singoli;" (pag. 247, par. 58.9) " durante un convito e davanti a molte persone si era alzato e le aveva strofinato i piedi, certo per qualche accordo e patto che avevano stabilito;" (pag. 247, par. 58.10) " aveva tollerato che in sua presenza gli Efesi salutassero Cleopatra come loro signora, spesso, mentre rendeva giustizia in tribunale a tetrarchi e re, aveva ricevuto da lei bigliettini d'amore su tavolette d'onice o cristallo, e li aveva letti; una volta che parlava Furnio, fra i più stimati e bravi oratori romani, vista Cleopatra che attraversava la piazza in

lettiga, Antonio era balzato in piedi e aveva abbandonato il processo per accompagnarla, aggrappato alla lettiga." (pag. 247, par. 58.11) " Ma Antonio dipendeva a tal punto da quella donna che, mentre era molto superiore per le forze di terra, volle che la vittoria fosse della flotta, per compiacere Cleopatra;"
(pag. 253, par. 62.1) " Invece prevalse il giudizio di Cleopatra, che la guerra fosse decisa attraverso le navi. Essa guardava già alla fuga e disponeva le sue navi non dove fossero d'aiuto per vincere ma da dove fosse più facile la partenza se avveniva il crollo." (pag. 257, par. 63.8) " Cleopatra e Antonio sciolsero la loro famosa associazione dei Viventi Inimitabili , per costituirne un'altra, nient'affatto inferiore alla prima per splendore, mollezze e lusso, che chiamarono dei Compagni nella Morte." (pag. 275, par. 71.4) " Si iscrivevano infatti gli amici che intendevano morire insieme, e passavano il tempo godendosela in un giro di festini." (pag. 275, par. 71.5) " Cleopatra raccoglieva ogni sorta di veleni mortali, e di ognuno di essi provava se erano indolori propinandoli ai detenuti condannati a morte." (pag. 275, par. 71.6) " Poiché vide che quelli istantanei procuravano una morte rapida ma dolorosa, mentre i blandi non erano rapidi, provò gli animali velenosi, osservando personalmente mentre applìcavano i vari animali a persone diverse." (pag. 275, par. 71.7) " Era la sua attività giornaliera." (pag. 275, par. 71.8) " Dopo questo fatto Cleopatra per dissipare le accuse e i sospetti lo vezzeggiò come mai aveva fatto; trascorse il proprio compleanno in tono dimesso, confacente alle condizioni attuali, mentre festeggiò quello di Antonio superando ogni precedente splendore e dispendio, tanto che molti degli invitati andarono al banchetto poveri e ne tornarono ricchi." (pag. 277, par. 73.5) " Pure, Cleopatra ne consegnò ad Antonio la moglie e i figli perché li uccidesse ; ed essa, poiché aveva le celle e i monumenti funebri , costruiti con straordinaria bellezza e imponenza, da lei fatti erigere adiacenti al tempio di Iside, vi radunò gli oggetti di maggior pregio del tesoro reale, oro, argento, smeraldi, perle, ebano, avorio, cinnamomo, e inoltre una profusione di torce e di stoppa." (pag. 277-79, par. 74.2) " Antonio aveva appena assistito a questa scena, che subito fu abbandonato dalla cavalleria, passata al nemico, e sconfitto con la fanteria. Si ritirò in città urlando di essere stato tradito da Cleopatra e consegnato nelle mani di coloro ch'egli aveva combattuto a casa sua." (pag. 281- 83, par. 76.3) " Non era un'operazione facile per una donna, ma a stento Cleopatra, stringendo forte le mani e col viso contratto tirava su la corda, mentre quelli in basso l'incitavano e prendevano parte al suo spasimo." (pag. 283, par. 77.4) " Una volta che l'ebbe accolto e fatto adagiare , si stracciò le vesti su di lui , si batté e lacerò il petto con le mani, gli deterse col viso il sangue; e lo chiamava signore, e marito, e generale. Quasi dimenticò i propri guai per compassione dei suoi ." 8 pag. 285, par. 77.5) " Nel corso del colloquio essa chiese il regno d'Egitto per i propri figli."
(pag. 287, par. 78.6) " Al sentir questo, Cleopatra chiese anzitutto a Cesare di lasciarle portare libagioni sul sepolcro di Antonio; e quando egli accondiscese , vi si fece portare e abbracciando l'urna fra le sue compagne disse:" (pag. 297, par. 84.3) " « O amato Antonio, poco fa ti seppellivo con mani ancora libere ; ora libo prigioniera e sorvegliata affinché non deturpi né con i colpi al petto né con le lacrime questo corpo schiavo , conservato per i trionfi che si celebreranno su di te:" (pag. 296-7, par. 84.4) " Non aspettare altri onori o libagioni ; questi sono gli ultimi di Cleopatra trascinata via prigioniera." (pag. 297, par. 84.5) " In vita nulla ci separò l'uno dall'altra; in morte rischiamo di scambiarci i luoghi , tu Romano giacendo qui, io infelice in Italia, e solo quella parte riceverò della tua terra." (pag. 297, par. 84.6) " Ma se gli dèi di laggiù hanno qualche forza e potenza – poiché quelli di quassù ci hanno tradito -, non abbandonare la tua donna finché sia viva, e non permettere che si trionfi su di te nella mia persona ; nascondimi invece e seppelliscimi qui con te, poiché degli infiniti miei mali nessuno è grande e terribile quanto questo breve tempo in cui sono vissuta senza di te.» (pag. 297, par. 84.7) " Dopo il pasto Cleopatra prese una tavoletta che aveva già scritto e sigillato e la spedì a Cesare, poi congedò tutti a eccezione di quelle due donne e chiuse le porte." (pag. 297-99, par. 85.4) " Cesare, appena slegata la tavoletta, come vi trovò lamenti e suppliche di una che gli chiedeva di essere seppellita con Antonio, comprese immediatamente l'accaduto . Il suo primo impulso fu di andare di persona a provvedere, poi mandò altri a indagare in tutta fretta. Senonché il trapasso era stato rapido." (pag. 299, par. 85.5) " Arrivati di corsa, trovate le guardie ignare di tutto, fatte aprire le porte, la rinvennero morta, distesa su un divano d'oro, adorna come una regina." (pag. 299, par. 85.6) " Qualcuno disse con ira: «E' una bella azione, Carmio ?». Rispose: « Bellissima, certo, e degna della discendente di re così grandi». Senza dire altro, cadde lì, presso il divano." (pag. 299, par. 85.8) " Si dice che l'aspide fu portato con quei fichi , nascosto sotto le foglie; questi infatti erano stati gli ordini di Cleopatra affinché il rettile le balzasse sul corpo a sua insaputa." (pag. 299, par. 86.1) " Ma quando tolse i fichi lo vide e disse: «Era dunque qui»; e offrì il braccio al morso dopo averlo denudato." (pag. 299, par. 86.2) " Altri dicono che l'aspide era conservato chiuso in un orcio, e che Cleopatra lo provocò e irritò con un fuso d'oro, finché con un guizzo le si avvinghiò al braccio." (pag. 299, par. 86.3) " La verità non la conosce nessuno. Si dice che essa portasse un veleno dentro uno spillone vuoto, e che nascondesse lo spillone nella capigliatura: senonché sul suo corpo non apparve né una macchia né altro segno di veleno." (pag. 299-301, par. 86.4) " Inoltre dentro la camera l'animale non fu visto , ma dicevano di averne viste le tracce lungo il mare , dove la

Vite parallele, egli non tratta direttamente di Cleopatra, ne traccia comunque una breve biografia nella quale vi si evince un ritratto psicologico molto dettagliato e che ha determinato in questo personaggio una forte individualizzazione, lo ha reso cioè singolare, unico, con una sua forte personalità, un suo carattere, una sua grande individualità, ne ha fatto un tipo.[13] Un altro autore, del IV secolo, Pseudo - Aurelio Vittore nel suo *Liber de Viris Illustribus Urbis Romae*, traccia un profilo lapidario della regina e di Marc'Antonio, ma qui, a differenza di Plutarco, ella non viene evocata attraverso la figura del condottiero romano, cioè grazie ad esso. Infatti, mentre nell'opera plutarchiana il protagonista, il soggetto non è Cleopatra ma Antonio e la regina egiziana, essendo entrata nella vita di quest'ultimo, non poteva non essere menzionata dall'autore latino, in Aurelio Vittore Cleopatra viene evocata da sola. Vi sono poi altri storici e poeti dell'Antichità, per la maggior parte, come si diceva prima, operanti durante l'epoca augustea, come Velleio Patercolo con la sua opera *Historiae romanae ad M. Vinicium libri duo*[14] nel secolo I, Florio nel secolo II con *Bellorum omnium anno rum DDC o Epitomae de Tito Livio*, Dione Cassio nel secolo III con la *Storia romana* nella quale consacra numerose pagine agli avvenimenti più interessanti e nel quale altre fonti, come Plutarco, appaiono chiaramente, e Eutropio nel IV, con il suo *Breviarium ab urbe condita*

camera guardava e aveva le finestre. Alcuni dicevano che anche il braccio di Cleopatra portava in modo visibile due punture, sottili e difficile da distinguere . Cesare stesso sembra aver creduto a questa storia," (pag. 301, par. 86.5) " poiché nel trionfo venne portata un'effigie di Cleopatra in persona con l'aspide avvinghiato. Queste dunque le versioni dei fatti." (pag. 301, par. 86.6) " Cesare, benché contrariato della fine dalla fine della donna, ne ammirò la fierezza e ordinò che il corpo venisse sepolto accanto ad Antonio con magnificenza regale. Anche le due donne ebbero per sua volontà onorevole sepoltura." (pag. 301, par. 86.7) " Morì Cleopatra dopo essere vissuta trentanove anni, di cui ventidue come regina e per più di quattordici condividendo il potere con Antonio." (pag. 301, par. 86.8) " Plutarco, *Le vite di Demetrio e Antonio*, a c. di Luigi Santi Amantini, Carlo Carena e Mario Manfredini. Trebaseleghe (PD). Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, II edizione settembre 2007, pagg. 175-301, par. 25-86.

[13]*Ibidem*, pag. 27.

[14]" In seguito, la sua ardente passione per Cleopatra non cessando di crescere così come l'abbondanza dei vizi che alimentano sempre le ricchezze, la licenza e le frivolezze, egli decise di condurre la guerra contro la sua patria; dapprima egli si era fatto proclamare il nuovo Libero Padre e, con la testa cinta di edera portante una corona d'oro, tenendo il tirso in mano, si era fatto trasportare su una sedia dentro Alessandria come Libero Padre egli stesso." (Libro LXXXII, pag. 90, parr. 10-11) " La prima a prendere la fuga fu Cleopatra; Antonio preferì essere in compagnia della regina che se ne fuggiva che dei soldati che combattevano e il generale che avrebbe dovuto servire contro i disertori giunse a disertare lui stesso la sua armata." (Libro LXXXV, pag. 92, parr. 6-7) " Quanto a Cleopatra, ingannando la sorveglianza dei suoi guardiani, si fece portare un serpente attraverso il quale , totalmente insensibile ai timori del suo sesso, ella si fece mordere e rese l'anima." (Libro II, pag. 94, par. 3) Velleio Patercolo, *Storia Romana*, TomoII, Libro II, Paris, Société d'Éditions «Les Belles Lettres», 1982.

che redigono delle semplici opere riguardanti Cleopatra, sotto forma di riassunti, degli *abrégés*, oppure in alcune opere più ambiziose , ma in cui viene privilegiata generalmente la storia del loro tempo mentre per quella passata si ricorre a Tito Livio, e dove è sempre la morale ad occupare il posto più importante nell'immaginario cleopatriano come si può vedere nello storico giudeo Flavio Giuseppe. Egli, sostenendo la causa romana, ha come preoccupazione principale quella di far apparire i giudei come dei fedeli alleati del popolo romano. Ad un certo punto della sua opera, tra Cleopatra e Erode scoppia un conflitto, ma mentre Erode acquista una certa credibilità, la regina è presentata come un nemico comune dei Giudei e dei Romani e viene accusata di ignominia. [15]

Sotto Nerone, nel secolo I, è la volta di Lucano, poeta stoico, nipote di Seneca. Egli scrive *La Farsaglia*, racconto epico che narra la guerra tra Cesare e Pompeo. Qui Cleopatra diventa depositaria di tutti i difetti: corruttrice di Cesare, perfida, cospiratrice, incestuosa, bugiarda, lussuriosa, impudica, vanitosa.

Agli occhi di tutti questi autori antichi, Cleopatra resta un personaggio largamente negativo. Il suicidio della regina, per Flavio Giuseppe, viene presentato come il mezzo per scappare alla punizione dei suoi crimini, e la sua morte come un castigo ben meritato. Ma proprio questa morte orgogliosa, sebbene non la riabiliti, le fa riacquistare la stima di alcuni autori, come ad esempio di Orazio. Nella prima parte dell'ode più conosciuta di quest'ultimo, *Nunc est bibendum*, in cui egli celebra la vittoria, di Azio, condanna duramente le supposte ambizioni della regina d'Egitto, nella seconda parte del poema invece il poeta cambia tono: la sua morte, nobile e intrepida, è quella di una «femme au coeur haut» (*non humilis mulier* , "non donna umile"). E ancora, in un'altra opera, *Ad martyras* di Tertulliano, poeta del secolo III, la regina viene rivalutata. Egli si rivolge alle martiri e cerca di consolarle sulla loro triste sorte. In questo bell'esercizio di retorica, l'autore cristiano esalta la forza dell'anima

[15]*Ivi*, pag. 28.

che deve controllare le tentazioni della carne. Egli cita un certo numero di esemplari di donne che posseggono questa forza di carattere e tra Lucrezia e Didone vi è anche Cleopatra. L'ultimo autore cristiano antico conosciuto a evocare Cleopatra è Orosio, il quale poco dopo il 410 scrive una *Storia contro i pagani.*[16]

Nel periodo alto medievale il primo testo a parlarci di Cleopatra, dopo l'Antichità, del quale noi disponiamo, proviene dall'enciclopedista al-Masu'di, il quale, nel X secolo redige *Le praterie d'oro* .[17] Tra le tante cose che vi sono narrate, vi si trova la dinastia dei Greci che regnò in Egitto e poi qualche pagina consacrata a Cleopatra. Il ritratto che qui di lei viene offerto, differisce radicalmente da quello degli autori greco romani: la regina è presentata come l'ultima detentrice del sapere e della saggezza greca, di grande cultura, sia nell'ambito scientifico che in quello filosofico. Lo scrittore infine racconta del suicidio della regina per mezzo di un serpente a due teste.[18]

Ma è nel secolo XIII che Cleopatra fa la sua vera e più importante apparizione nella letteratura medievale nell'opera anonima *Li Fet des Romains*,[19] che narra la vita di Cesare principalmente fondata su Sallustio, Svetonio e Lucano. Redatta verso il 1215 da un autore anonimo, l'opera riscuoterà un notevole successo nei tre secoli successivi. Tradotto in italiano con il titolo *I fatti di Cesare*, *Li Fet des Romains* rimpiazza i testi originali e servirà da fonte a molte opere posteriori. Ed è proprio a questo autore anonimo che probabilmente è

[16]*Ivi*, pag.28-9

[17]Abū al- Hasan Alī al- Mas ' ūdī fu il più celebre enciclopedista del X secolo, il secolo in cui la cultura arabo-islamica raggiunge l'apogeo del suo sviluppo. *Le praterie d'oro* (in arabo *Murūj al- dhahab*), saranno fino alla metà del XV secolo il manuale di riferimento di geografi e storici di lingua araba e di lingua persiana. Di quest'opera ci sono giunti vari manoscritti ed essa è stata tradotta in francese da Barbier de Meynard e da Pavet de Courteille tra il 1861 e il 1877.

[18]*Ibidem*, Ali Ibn al- Husayn al- Masu'di, « *Les prairies d'or / Maçoudi* », testo e traduzione a cura di C. Barbier de Meynard et Pavet de Courteille, Parigi, 1861-1917, capitolo XXVII, pp. 285-292.

[19]*Li Fet des Romains* è un'opera medievale in prosa scritta in antico francese, composta nell'Île- de-France o da un nativo della regione, intorno al 1213-14. Essa narra la vita di Giulio Cesare.

debitore Jean de Thuin,[20] il quale, verso il 1260, scrisse *Le Roman de Jules César* in versi e *Li Hystore de Julius Cesar* in prosa. Sebbene la letteratura latina costituisca, con il folklore celtico, una fonte maggiore d'ispirazione del Medio Evo centrale, queste opere s'inscrivono in una nuova letteratura, propriamente medievale, in lingua vernacolare, che possiede il suo substrato ideologico e culturale. Esse non sono solo delle traduzioni, ma degli adattamenti medievali di testi latini. L'intenzione dell'autore non si limita a mirare alla comprensione del suo pubblico, attraverso, ad esempio, la semplificazione dei dettagli, la trasformazione dei titoli e delle funzioni negli equivalenti medievali, ma vi si introducono delle critiche e perfino dei lunghi sviluppi pedagogici o delle considerazioni morali.[21]

Questa tradizione letteraria prosegue poi fino al secolo XV con delle opere quali *Fiore della Storia* attribuita a Jean Mansel,[22] che, al servizio del duca di Borgogna, redige una vasta compilazione la quale traccia la storia del mondo

[20] " Of Jean de Thuin himself we know little beyond his name. The city of Thuin is in Hainaut, and the language of the earliest manuscripts (Vatican, Arsenal, and Saint-Omer) confirms this provenance. H. Suchier noted two charters from , Hainaut dated to May and June of 1277, in which the name of a certain Jean de Thuin appears ; in both he is identified as a knight, 'avoué de Thuin'. A third charter , from 1258 , names the 'advocate of Thuin ' but fails to give Jean's name. Yet although Suchier willingly identified the author of the *Hystore* with the *avoué* Jean, it seems highly unlikely that they were the same person. Both the ability to translate Lucan and obvious familiarity with school texts (such as those of the 'Maistres d'Orléans ') , which he frequently cited , identify Jean as an educated cleric who had spent some time in university circles, probably in Paris". " Di Jean de Thuin stesso sappiamo poco sotto il suo nome. La città di Thuin si trova nell'Hainaut, e la lingua dei primi manoscritti (conservati in Vaticano, nella Bibliothèque de l'Arsènal di Parigi e nella Bibliothèque d'Agglomèration de Sain-Omer) conferma questa provenienza. H. Suchier ha esaminato due documenti provenienti da Hainaut e datati Maggio e Giugno 1277 nei quali appare il nome di un certo Jean de Thuin; in entrambi egli è identificato come un cavaliere, ' riconosciuto di Thuin'. Un terzo documento, del 1258, menziona l' ' sostenitore di Thuin ' ma nel quale non vi si trova il nome Jean. Ma sebbene Suchier abbia identificato volentieri l'autore dell'*Hystore* con il *riconosciuto* Jean, sembra estremamente improbabile che essi potessero essere la stessa persona. Entrambe le capacità di tradurre Lucano e una chiara dimestichezza con gli argomenti (come quelli del 'Maistres d'Orlèans '), i quali egli ha frequentemente citato, identificano Jean come un chierico colto il quale ha trascorso del tempo nei circoli universitari, probabilmente a Parigi". Spiegel Gabrielle M, *Romancing the Past. The rise of Vernacular Prose Historiography in Thirteenth Century France* , Berkeley - Los Angeles, University of California press, 1993. *The question of the Eroic*, pag. 183 (Le traduzioni sono mie)

[21] *Ivi*, pag. 29.

[22] Jean Mansel , nato nel 1400 e morto nel 1473 circa in Borgogna, fu autore di *Fleur des Hystoires* scritta nel 1467. Essa è un'ambiziosa compilazione della storia del mondo in quattro libri. Essa comincia dalla Creazione per arrivare al regno di Carlo VI. Le fonti da cui ha attinto l'autore sono molto eterogenee: la Bibbia, l'agiografia, le storie latine.

dalla sua creazione fino al regno di Carlo VI e nella quale Cleopatra vi trova posto.

In queste opere la vera protagonista non è Cleopatra. Infatti Ne *Le Roman de Jules César*, per esempio, di cui sopra si è citato l'argomento, la regina egiziana ci viene presentata solo nel decimo e ultimo libro di Jean de Thuin. Esse, ricollegandosi alla tradizione epica delle canzoni di gesta, che si potrebbero definire come la versione profana dell'agiografia, ci offrono un racconto di alti fatti, che concernono la figura mitica e esemplare di Cesare. Occorrerà attendere Dante Alighieri con la sua *Divina Commedia*,[23] redatta nel secolo XIV, perché possiamo ritrovare Cleopatra in maniera più individualizzata, anche se non godrà di buona reputazione in quanto la troviamo ubicata dal divin poeta nel decimo cerchio dell'inferno, quello riservato ai lussuriosi.

Nell'opera dantesca, per la prima volta, vi si trova un tema cleopatriano trattato dall'umanesimo cristiano: l'amore. Una riscrittura profana di altri temi trattati da Dante, viene realizzato da Petrarca nei *Trionfi*: l'Amore trionfo dell'uomo, la Castità del'Amore, la morte della Castità, la Fama della Morte, il Tempo della Fama e la Divinità del Tempo. Come Dante, Petrarca illustra il suo proposito rifacendosi a delle figure tratte dall'Antichità: Cesare che, cedendo a Cleopatra, cammina dietro il carro dell'Amore, ma anche dietro quello della Fama. E' solamente dietro quest'ultima, la Reputazione, che si può incontrare Cleopatra in persona.

[23]Dante Alighieri,

Da ch'ebber ragionato insieme alquanto,
volsersi a me con salutevol cenno,
e 'l mio maestro sorrise di tanto;

e più d'onore ancora assai mi fenno,
ch'e' sì mi fecer de la loro schiera,
sì ch'io fui sesto tra cotanto senno.

Dante Alighieri considera la *Pharsalia* una delle fonti più preziose, tantò che la citò ne *La Divina Commedia*. Il divin poeta colloca Lucano nel Canto IV dell'Inferno, tra i quattro sommi poeti che lo precedono: Virgilio, Omero, Orazio, ovidio e, appunto, Lucano. Dante fu l'ultimo di questa schiera. Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a c. di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio. XIV edizione: aprile 2005, Milano, Garzanti Libri s.p.a. , 2000. *Inferno, Canto IV* , vv. 97-102, pag. 37.

Alla fine del secolo XIV numerosi autori s'impegnano a difendere la Reputazione contro il Tempo, narrando i fatti e le gesta delle donne eccellenti della storia. Boccaccio scrive *De mulieribus claris*, tradotto in francese sotto il titolo di *De cleres et nobles femmes*, "Sulle illustri e nobili donne". Qui Boccaccio si attacca più alla reputazione che alla morale. E Cleopatra, che non scappa ai vizi che tradizionalmente le vengono attribuiti, viene severamente giudicata.

Nel 1405, Christine de Pisan, ne *La Cité des Dames*,[24] la quale, a differenza di Boccaccio, si preoccupa tanto della reputazione quanto della morale, non permetterà a Cleopatra di entrare in questa città delle dame poiché non ne è degna. Verso il 1385, uno dei primi autori inglesi, Geoffrey Chaucer, scrive *The legend of Good Women*,[25] ovvero la leggenda delle donne esemplari. Rimproverato dal dio Amore per aver scritto troppo sulle donne che tradiscono gli uomini, egli deve fare penitenza scrivendo ora sulle donne virtuose. In realtà Chaucer fa piuttosto il ritratto di donne tradite dai loro amanti che delle donne realmente virtuose. Cleopatra è presentata dal poeta come una vittima, «martiris» di Antonio. Verso la fine del secolo XV appare il celebre *Malleus Maleficarum*[26], il "Martello delle streghe", vero e proprio manuale di caccia alle

[24]Chistine de Pizan o Christine de Pisan, nacque a Venezia nel 1362 e morì nel Monastero di Poyssi, verso il 1431 circa, scrittrice e poetessa francese di origini italiane. *La Citè des Dames*, *La città delle Dame*, scritta tra il 1404 e il 1405, è molto probabilmente l'opera più famosa di Christine de Pisan, Essa vuole essere una risposta al *De mulieribus claris* di Boccaccio, al *Roman de la Rose di Jean de Meun*, dove le donne venivano ritratte solo come seduttrici, al filosofo Mateolo e ad altri testi misogini e avversi alla condizione femminile avvolta nel dubbio, nella malinconia e nekll'intemperanza. Al contrario, la società descritta nell'opera di Christine de Pisan, è una società utopica e allegorica, nella quale per *dama* non s'intende una donna di sangue nobile, quindi discendente da ricca famiglia, ma di spirito nobile. La sua città è fortificata e costruita da Ragione, Rettitudine e Giustizia, e vi accoglie un gran numero di donne, sante, eroine, poetesse, scienziate, regine, ecc…che sono un esempio dell'enorme, creativo e indispensabile potenziale che esse possono offrire alla società. Tra esse troviamo Semiramide e Didone, rispettivamente fondatrici di Babilonia e Cartagine, l'eroina Griselda, Lucrezia che si suicidò dopo essere stata stuprata, e questa sua vicenda offre lo spunto per emettere una legge giusta e santa che condanna a morte gli stupratori, Pentesilea che si oppone alla barbarie. Tema centrale ne *La città delle Dame* è l'educazione femminile che per Christine de Pisan era fondamentale. Secondo l'autrice, infatti, l'inferiorità femminile era causata dall'impossibilità di imparare, oltre all'isolamento tra le mura domestiche. Quella della donna, però, è solo un'inferiorità di tipo culturale, e non naturale, e di questo ne sono un esempio alcune tra le donne rappresentate nell'opera: Saffo, Proba, Novella, Ortensia e altre.

[25]Geoffrey Chaucer, nato a Londra nel 1343 circa e morto ivi il 25 ottobre del 1400. Fu scrittore, poeta, cantante, burocrate e diplomatico inglese, la sua opera *The legend of good women*, *La leggenda delle donne eccellenti*, è un poema scritto in forma onirica.

[26]Il *Malleus Maleficarum*, il *Martello delle streghe*, venne pubblicato in latino nel 1487 dai frati domenicani Jacob Sprenger e Heinrich Institor Kramer allo scopo di reprimere urgentemente l'eresia, il paganesimo e la stregoneria in Germania. Il libro si divide in tre parti. Nella prima parte si affronta la

streghe, redatto da due inquisitori, Johan Sprenger e Heinrich Institoris. Qui, Cleopatra viene segnalata come «la peggio di tutte le donne», queste erano caratterizzate essenzialmente dalla debolezza della loro ragione e la forza delle loro passioni.

La fine del 1500 vede due scrittori all'opera intorno la figura di Cleopatra, Alessandro Spinello che scrive una tragedia, intitolata appunto *Cleopatra tragedia*[27] e Etienne Jodelle, *Cléopâtre captive*[28]. In questo stesso periodo, sorgono almeno una decina di opere, molte delle quali sono italiane e che riprendono lo stesso soggetto, insieme ad una nuova traduzione di Plutarco realizzata nel 1559 da Jacques Amyot,[29] i quali contribuiscono a creare una nuova figura cleopatriana, tragica e romana, della quale, anche le correnti pittoriche orientali del secolo XIX rimarranno affascinate. Parallelamente appare una nuova poetica della donna e dell'amore: nel 1578 viene redatto *Le Premier Livre des Poèmes de Guillame Belliard… contenant les délitieuses amours de Marc Antoine et de Cléopâtre, les triomphes d'Amour et de la Mort, et autres imitations d'Ovide, Pétrarque et de l'Arioste*…Verso il 1590, Edmund Spenser evoca, nel suo grande poema intitolato *The Faerie Queen*,[30] Cleopatra in bella e brillante compagnia, ma anche

questione della natura della stregoneria. Viene spiegato il motivo per cui, le donne, a causa della loro debolezza e del loro intelletto inferiore, sono per natura predisposte a cedere alle tentazioni di Satana. La seconda parte riprende molte delle posizioni espresse nella prima, approfondendole, per far comprendere *il modo di fare stregonerie* e *il modo in cui si possono facilmente eliminare*. Nella terza parte si vogliono fornire delle indicazioni pratiche sulla cattura, il processo, la detenzione e l'eliminazione delle streghe.

[27]Alessandro Spinelli fu un letterato napoletano vissuto nel XVI secolo. La sua opera *Cleopatra tragedia* venne recitata per il Carnevale di Venezia durante l'assenza del vescovo.

[28]Étienne Jodelle fu drammaturgo francese nato nel 1532 a Parigi e morto ivi nel 1573. La sua prima tragedia in francese fu appunto *Cléopâtre captive*, *Cleopatra prigioniera* e venne rappresentata nel 1553.

[29]*Ivi*, pag. 30. "L'humaniste du XVI siècle a connaisance d'un certain nombre de traductions et d'éditions de Plutarque, La *Vie d'Antoine* est d'ailleurs la première d'entre les *Vies* à paraître en français vers 1520. La traduction d'Amyot (nato a Melun il 30 ottobre 1513 e morto ad Auxerre il 6 febbraio del 1593, fu vescovo cattolico, scrittore e traduttore francese del Rinascimento) reste toutefois la plus diffusée et utilisée (voir « Bibliothèque de la Pléiade », Plutarque, *Les Vies des hommes illustres*, Paris, 1951). " L'umanista del sedicesimo secolo ha conoscenza di un certo numero di traduzioni e di edizioni di Plutarco, la *Vita di Antonio* è d'altra parte la prima tra le *Vite* ad apparire in francese verso il 1520. La traduzione di Amyot resta tuttavia la più diffusa e utilizzata (vedere « Biblioteca de la Pléiade », Plutarco, *Le vite degli uomini illustri*, Parigi, 1951). (Le traduzioni sono mie)

qui ubicata all'inferno in ragione del suo orgoglio. Sarà infine il turno di Shakespeare, il quale, tra il 1606 e il 1607, scrive *The Tragedy of Antony and Cleopatra*,opera che testimonia uno stato compiuto di maturazione del mito, il quale vedrà un reale cambiamento solo a partire dal secolo XIX , sotto l'influsso del romanticismo e dell'orientalismo.

Terminando con Shakespeare il giro delle "riesumazioni" cleopatriane, si può affermare che in mezzo a questa dissolutezza di Cleopatra, si possono distinguere due principali tipi di apparizioni del personaggio: la prima è quella del racconto, nel quadro di una narrazione di tipo storico, una relazione degli avvenimenti passati nella quale Cleopatra appare quando si evocano quelli ai quali ella ha preso parte, la seconda è un ritratto o un'evocazione nel quadro di un'opera in cui il soggetto scelto dall'autore lo conduce a parlare più o meno lungamente di Cleopatra, come un *exemplum* o un motivo, destinato a illustrare o a puntellare il suo proposito. Questi due tipi non si escludono l'un con l'altro. Il personaggio e il racconto sono per natura intimamente legati. Ma Cleopatra non è mai il soggetto principale in questi autori. Solo in Plutarco ella lo è veramente. Sarà il secolo XVI con la tragedia, che Cleopatra vedrà appropriarsi del ruolo di soggetto dell'opera, soggetto tragico. La tensione che il genere esige impone una concentrazione estrema del proposito e di conseguenza favorisce l'emergere di forti figure. In larga misura, è in questo periodo che la figura di Cleopatra s'individualizza.[31] Fin qui Cleopatra non è stata dipinta che come

[30]Edmund Spencer nacque a Londra nel 1552 circa e morì ivi il 13 gennaio del 1599, poeta brittanico e soprattutto Poeta di Stato sotto il regno di Elisabetta I d'Inghilterra. La sua opera qui citata, *The Faerie Queene*, *La regina delle fate*, è un poema epico incompiuto edito nel 1590. Essa vuole essere un'allegoria delle virtù cristiane, calata nel contesto della leggenda di Re Artù. Originariamente Spencer avrebbe voluto scrivere dodici libri divisi a loro volta in dodici canti ma la morte lo colse prematuramente e la sua opera s'interruppe a metà. Il numero dei canti rimanda all'*Eneide* di Virgilio. L'opera quindi rimase a sei libri in ognuno dei quali compaiono sei cavalieri rappresentanti altrettante virtù. Redcrosse è il cavaliere della sacralità, Guyon quello della temperanza, donna Britomart quello della castità, gli altri tre sono quelli dell'amicizia, della giustizia e della cortesia. Ogni significato viene poi spiegato nel corso dell'opera in maniera complessa. Sia la regina delle fate che Britomart possono essere identificate nella regina Elisabetta I d'Inghilterra. In questo modo viene inserita anche un'allegoria storica che vede coinvolti altri eventi del Cinquecento inglese e irlandese. L'epicità del poema fa riferimento alla gloria della nazione.

[31]*Ivi*, pag. 30.

personaggio fortemente negativo. Le rare menzioni positive di Cleopatra sono quelle fatte dagli autori o individui che si trovano al di fuori della comunità romana: come il cristiano Tertulliano, alla fin del secolo I, Zenobio, il quale, in rivolta contro Roma, reclama Cleopatra, nel secolo X. Infine, sempre nello stesso secolo, il racconto, di cui si è già parlato, elaborato da al-Masu'di sulla vita di Cleopatra.

L'altro elemento presente nei racconti riguardanti la vita della regina d'Egitto, come si è già detto, è l'amore. L'amore tra Antonio e Cleopatra è negativo. A quell'epoca, a Roma, si potevano distinguere due tradizioni, che differiscono sensibilmente, concernenti il sentimento amoroso. La prima e la più antica è la tradizione negativa, quella incarnata da Plauto e soprattutto da Catone. E' una visione che vede nell'amore un sentimento capace di sovvertire l'ordine sociale e di distogliere i Romani, uomini e donne, dai loro doveri. Nella misura in cui la *pudicizia* e la *virtù* sono alla volta le qualità simboliche della romanità e i garanti effettivi delle strutture della Roma primitiva, l'amore, opponendosi ad esse, può essere considerato come un sentimento antiromano. La seconda tradizione, positiva, è quella di cui prende atto Terenzio e di cui la poesia elegiaca la rappresenta in modo eclatante. Paradossalmente, queste due visioni dell'amore non si oppongono necessariamente, ma possono coesistere, e ciò dona alla questione una certa complessità.

Il secolo I vede apparire qualche altro elemento del mito. Il più importante è quello del lusso. Esso corrisponde ad una certa realtà storica , ad un luogo comune che l'Occidente greco-romano nutre volentieri nei confronti dell'Oriente e suscita, come in Lucano, per esempio, più il fascino che la condanna. Questo tema, come l'amore, avrà uno sviluppo negativo, poiché vede implicati la corruzione e l'avidità senza limiti e senza scrupoli. Nella seconda metà dello stesso secolo, gli elementi del mito di Cleopatra fanno la loro entrata ufficiale in scena e il grande artefice è ancora una volta Plutarco.

Egli sintetizza l'insieme di questi elementi. Per il suo senso del racconto e della narrazione, per la finezza dei suoi ritratti psicologici e per la sua apparente obiettività, egli stabilisce il canone cleopatriano, rimasto pressoché immutato fino ad oggi.

Con il periodo alto medievale, già evocato, si costituisce una rotturache svuota il mito di Cleopatra dal carico morale e sociale che aveva sotto l'Impero romano. Si genera, così, da una parte una riscrittura e, dall'altra, una reinterpretazione. Si fa qui sentire la voce della *lectio cristiana* che interpreta il tema amoroso e tutto ciò che da esso ne deriva, come peccato. Per i Romani, l'amore e la sessualità vanno di pari passo, al contrario, il carattere disincarnato dell'amore divino, separa l'amore dalla sessualità, la quale, poiché non può essere eliminata, diviene la concorrente, forzatamente diabolica dell'amore.[32] L'illustrazione per eccellenza della riscrittura ci è data dalla deliziosa opera attribuita a Jean de Thuin, anch'essa già citata, *Li Hystore de Julius Cesar*, la quale opera, ispirandosi a Lucano, una riscrittura dell'incontro tra Cesare e Cleopatra, in una interpretazione propriamente medievale, ispirata dalla canzone di gesta e soprattutto dalla letteratura cortese. Cleopatra è la dama che và a reclamare giustizia a Cesare mettendosi sotto la sua protezione, in una scena evocante fortemente i riti vassallatici. Ammaliato dal suo fascino, Cesare, da prode cavaliere, promette di ridare diritto alla dama. Rimasto solo, Cesare, in preda al tormento dell'amore, non riesce a dormire.

Li Hystore de Julius César si presenta come una riscrittura totale, che trasforma la trama lucaniana per elaborare un puro pezzo di letteratura cortese ed è di una importanza capitale: ella è la fonte di una visione positiva di Cleopatra, nella quale s'inscrivono Chaucer, poi Belliard e che ha probabilmente giocato un ruolo nel relativo addolcimento del trattamento di cui ella beneficerà in seguito. Mentre la dottrina cortese , che fa uscire la sessualità dal campo visibile, fa logicamente di Cleopatra una figura positiva, l'*interpretatio cristiana* insiste sulla malvagità di Cleopatra e Dante sembra proprio essere il prototipo di

[32]*Ivi*, pag. 31.

quest'ultima. Il *Malleus Maleficarum* fa della donna l'incarnazione della sessualità e di conseguenza, l'agente di tutti i guai e l'attore maggiore del complotto diabolico.

La fine del periodo medievale vedrà questa *lectio cristiana* perdere la sua pregnanza. Il ritorno ad una certa stabilità delle strutture sociali e economiche, genera una presa di distanza del mondo laico con le strutture religiose e spirituali. , nello stesso tempo, egli suscita una volontà di critica sovversiva di queste nuove strutture. Altri temi cleopatriani, in questo periodo vengono fuori: l'esempio magnifico è quello di Rabelaische, in un quadro, inverte la piramide sociale e pasticcia il cliché della visita all'inferno, utilizzato sia da Dante che da Petrarca per illustrare i loro propositi morali. Meno verve dimostra *The Faerie Queene* di Spenser, il quale è una sorta di specchio dei principi. L'autore qui condanna Cleopatra in mezzo ad altri re, regine, principi e generali, per il loro orgoglio.

Successivamente, Shakespeare rappresenta, dopo il moralista greco, il secondo demiurgo che cristallizza il mito di Cleopatra in una nuova visione, di cui si può ritrovare e apprezzare la modernità in Mankiewicz[33]. In *Antony and Cleopatra*, egli esalta la passione e l'amore come motori di azione grandi o gravi. Questa poetica e questa estetica barocca, posiziona Shakespeare di fronte ad una forte corrente puritana che si sviluppa in Inghilterra a quell'epoca. Nonostante egli abbia attinto da Plutarco, egli crea un racconto ben differente, nella sua essenza e nel suo spirito, perfettamente opposto.

[33]Joseph Leo Mankiewicz nacque a Wilkes-Barre l'11 febbraio del 1909 e morì a New York il 5 febbraio del 1993. Fu uno sceneggiatore, regista e produttore cinematografico statunitense di origini polacche. Celebre per il suo film *Cleopatra* del 1963. La sceneggiatura del film è stata adattata da Sidney Buchman , Ben Hecht , Ranald MacDougall e lo stesso Mankiewicz dal libro di Carlo Maria Franzero. Il film riscosse un'enorme successo soprattutto per la grande interprete di Cleopatra, l'attrice Elizabeth Taylor, con la partecipazione di Richard Burton, Rex Harrison, Roddy MacDowall e Martin Landau. Il film narra delle lotte di Cleopatra , la giovane regina d'Egitto, per resistere alle ambizioni imperialistiche di Roma e dei due amori della sua vita, Giulio Cesare e Marcantonio.

Cleopatra capo famiglia; Cleopatra Amazzone; Cleopatra figura mitologica

Ma se ci si addentra al di là della figura di Cleopatra, scopriamo delle analogie di questo personaggio con altre figure femminili. Cleopatra, infatti, non è una figura isolata, viene spesso associata ad altre figure femminili. Il racconto cleopatriano può leggersi come quello di un usurpazione, usurpazione del potere maschile da parte del potere femminile. Il potere maschile si esercita sull'elemento femminile attraverso la sessualità. Le donne devono controllare la fecondità, elemento chiave della dinamica del gruppo sociale, che esso sia familiare o tribale. Anche il potere politico e guerriero sono annessi a questo controllo primordiale, come mostra l'esame delle società matriarcali. Sia l'unità culturale mediterranea intorno al patriarcato che le tracce di antichi matriarcati risalenti al Neolitico, accomunano molte figure femminili di potere e spiegano che, nella maggior parte di esse, all' esercizio attivo di un potere di natura politica si associa una sessualità controllata e sciolta dalle costrizioni abituali imposte alla femminilità.[34]

[34]Alle origini vi era una società matriarcale a capo poiché vi era la concezione religiosa del "femminino sacro", ovvero si vedeva nella donna una certa sacralità in quanto in ella aveva il potere riproduttivo e quindi custodiva la magia della nascita e della vita. Ella era dunque vista come un essere superiore, quasi divino e veniva paragonata alla madre terra con i suoi ritmi della natura, la sovrabbondanza de frutti che donava. Da tutto ciò è ovvio che l'uomo si sentiva escluso non poteva farne parte , era un essere inferiore. Gli uomini in generale, ma soprattutto il genere maschile, sentendosi completamente immerso nella natura, soggetto ai suoi cicli, cominciava a comprendere l'energia che era alla base, alla radice della vita e del mondo fisico. Egli vedeva la terra ad « un grande, unico essere vivente che li ospitava, li nutriva e determinava la loro vita e morte, con una potenza certamente al di là della loro comprensione e proprio questo vivere concretamente la loro fusione con i ritmi della natura doveva rimandarli all'estasi magica vissuta nell'accoppiamento con le loro compagne, che portava ad una capacità generativa paragonabile a quella della natura stessa». Gli uomini si sentivano protetti dentro la terra che si prendeva cura di loro e li proteggeva, proprio come una mamma premurosa verso i suoi figli. La forza, la potenza della terra era così grande che a loro rimaneva incomprensibile capire come tutto ciò avveniva. È qualcosa di magico dunque, l'uomo si univa alla terra proprio come si univa alla sua compagna. La donna e la terra, per l'uomo sono uguali, hanno le stesse capacità riproduttive, generative. Gli uomini cominciarono a pensare che questa capacità riproduttiva, di procreare, di generare figli, era una prerogativa unicamente femminile, non avendo ancora consapevolezza che anche essi stessi svolgevano un ruolo importante in questo processo. Per essi « il fascino e il mistero della vita avevano una forma sacralizzata: gli elementi sacrali e gli attributi femminili della natura come delle donne appartenevano allo stesso mondo magico delle forze della vita, un mondo che era oltre la comprensione del maschio umano. È questa presa di coscienza che deve aver portato allo sviluppo di un mito della creazione relativo ad un antenato singolo e femminile per tutta l'umanità e per il mondo: la Grande Madre Cosmica, su cui si è imperniato tutto un culto primario, con i suoi riti magici e sciamanici». La donna, avendo il grande potere di dare la vita è come una dea, la quale anch'essa ha poteri sovrumani, inspiegabili e misteriosi, è padrona e signora della vita, dell'uomo, del mondo. È lei la Dea per eccellenza, a lei si deve rendere culto. Si è daqui cominciato

a credere che il principio originario di tutte le cose fosse non un uomo, ma una donna, da qui nasce l'idea che la società è governata da una donna. Tutto ciò fin dall'età della pietra durante la quale si cominciano a realizzare delle delle rappresentazioni stilizzate, delle statuette in creta o avorio raffiguranti delle donne « in tutto il loro splendore fertile». Recenti scoperte archeologiche hanno portato alla luce dei reperti che testimoniano l'esistenza di società primitive governate da donne « e in cui i maschi cacciatori erano sottoposti a un sistema matriarcale». Si pensa che il sacro femminile fosse identificato con il sole proprio perché esso è la fonte della vita e non è un caso che nelle lingue celtiche e in tedesco la parola "sole" sia femminile. Un'altra identificazione è quella con l'albero della vita « perché presiedeva all'abbondanza della natura e alla procreazione e al piacere ad essa associato». In questa visione, «ogni donna era considerata incarnazione della grande dea, venendone a rappresentare il potere creativo di dea madre e, conseguentemente, qualificandosi come strumento del suo potere nel mondo». È l'epoca questa in cui la donna trionfa, ella è l'incarnazione del sacro che domina la società. Ella dunque veniva trattata « con rispetto e timore reverenziale da tutti». Ma gli uomini pia piano cominciarono a realizzare che anch'essi erano partecipi alla procreazione. Come o cosa li rese consapevoli di questo ? Molto probabilmente essi compresero quanto potere creativo e quanta forza possedevano quando crearono le città e cominciarono a dare un'organizzazione militare alle loro società. Iniziarono a creare dei re, di qualcuno che potesse mettersi a capo delle loro società bellicose. I re avevano il compito di guidare politicamente le comunità e per poter giustificare il loro potere, per poter dimostrare che il loro potere non fosse stato attribuito da loro medesimi ma fosse conferito dall'alto, fosse cioè un diritto divino, crearono gli dei a loro immagine , poiché vi poteva essere, così, delle divinità da dover temere. Allo stesso modo, i re dovevano incutere timore negli altri e su questo basavano il loro dominio. A questo punto il potere femminile inizia la sua lunga discesa. Esse da delle «garanti della procreazione di molti guerrieri» a poco a poco diventarono semplicemente dei beni preziosi, «servitrici dell'elemento maschile». Questo cambiamento di prospettiva con ogni probabilità dovrebbe essere avvenuto circa 6.000 anni fa in Mesopotamia, quando, secondo la leggenda, il dio Marduk, uccide la madre Tiamat, detentrice del potere, per così diventare lui stesso il capo e ottenere il potere e il ruolo sacrale. L'uomo continuerà ancora questa ascesa verso il primo posto nella Bibbia, nel Libro della Genesi, dove si chiede all'uomo di dominare e sottomettere la natura attraverso la sua forza fisica, al contrario la donna è visto come il "nemico", il corruttore, in quanto fu lei a disobbedire e ad istigare l'uomo alla tentazione e condurlo poi al peccato. La dea, così, da solee diventa luna, pallida e accessoria al dio maschile che può essere o suo figlio o suo amante e che da solo detiene il potere e da solo trasmette la sua energia solare; è lui quindi ad avere il ruolo di primo piano, il ruolo primario, più importante, la madre è solo l'origine del dio, colei che lo ha generato, creato, o la sua consorte, ed ha un ruolo di secondo piano, « di contraltare e riflesso della divinità centrale». La dea vede così annullare il suo ruolo, il suo potere, « il suo trono e il femminino sacro espressione dello sconosciuto, del mistero della natura selvaggia e detentore dei segreti della vita», per poi scomparire completamente, risultanto una figura emarginata in ambito religioso e perdendo prestigio e importanza sociale. L'uomo, che ora è divenuto «l'organizzatore della nuova società strutturata», dell'ordine, della razionalità, vede, concepisce la donna come una figura caotica, ostile, come un elemento pericoloso che bisogna evitare e dominare, soggiogare. Essa è «un susseguirsi di provocazioni, di disturbi dell'ordine sociale, incarnando l'energia libera, la magia e i poteri occulti che sfuggono al controllo maschile». Questa natura libera verrà condannata poi dal Cristianesimo secondo il quale essa incarna la distruzione del caos, l'antico paganesimo, «le dee saranno nascoste, le loro sacerdotesse combattute, perseguitate, bruciate e la femminilità e le donne verranno associate con le opere del diavolo» La prima moglie di Adamo, Lilith viene vista come un demone dall'uomo, «come l'incaranzione dell'era matriarcale», dalla quale tutto ha avuto inizio, il periodo, la società matriarcale, della «femminilità libera e dominante troppo pericolosa per il potere degli uomini». Viene quindi rifiutata da Adamo, cacciata dal Paradiso da Dio e relegata «nelle profondità sottomarine dell'inconscio collettivo». Questa sua situazione, aggravata dalla successiva "colpa" di Eva, contribuirà a svalutare la femminilità, togliendo completamente «l'alone sacrale» e conferendo pieno dominio e controllo degli uomini sulle donne. Questa concezione del Cristianesimo si diffonde ovunque, ma per quanto fosse forte, esso non era ancora riuscito ad estirpare il culto del femminino presente in varie culture, come in quella celtica. Qui la dea madre era chiamata Dana (o Anna) personificazione della fertilità, della potenza e della ricchezza della natura, l'equivalente di Gaia in Grecia e Lakshmi in India, e nutriva ogni essere vivente. Il suo culto era talmente diffuso che la dea stessa si era moltiplicata nel tempo in circa una dozzina di divinità femminili che si trovavano nelle leggende e nei riti dell'Irlanda e della Gran Bretagna. Già prima dell'avvento del monoteismo era già iniziata la discesa del potere femminile. La dea è la consorte del Dio o sua madre, privata dei suoi caratteri solari, anche se mantiene tuttavia i suoi caratteri sacri essenziali, quelli che la rendono garante del potere di Dio nel momento in cui sta per morire. La stessa dea, infatti, essendo il principio della vita, assume su di sé il compito di resuscitare l'uomo. Questa dea in Mesopotamia viene chiamata Ishtar, la quale scende agli inferi per far risuscitare, riportare in vita suo marito Tammuz, dio del raccolto. Per compiere questo, ella

Due tipologie di figure femminili sovrane possono essere distinte, alle quali quella di Cleopatra può rinviare, e che in questa ottica di opposizione che esclude l'amore come vettore di avvicinamento, devono essere combattute dall'uomo se egli intende conservare la sua supremazia sociale.

La prima figura è quella della *donna-senza–uomo.* Ella può passare dall'indipendenza all'opposizione e mutarsi in *donna– controuomo*: il prototipo è rappresentato dalle Amazzoni[35]. E' in questa categoria che si possono iscrivere

deve passare attraverso sette porte e per attraversare le quali deve lascire, ogni volta, qualcosa dei suoi accessori: la corona, i gioielli e così via. La decadenza degli oggetti sta a simboleggiare il depotenziamento della dea che sottolinea il potenziamento del divino maschile. In Egitto la dea assume varie forme ed è onnipresente ma ha perso il suo carattere dominante a favore del dio solare anch'egli rappresentato con vari nomi. Qui però, la donna non avrà mai un ruolo secondario in quanto deve affiancare nella reggenza del regno il fratello-marito e la donna mantiene sempre una posizione invidiabile e la possibilità di assumere alte cariche. Nella mistica induista troviamo un chiaro esempio del ruolo assunto dalla dea. Ella, rappresentata come la Dea Parvati dà mandato a Shiva, immerso nella meditazione. Il suo poetere, la sua energia le sono stati conferiti da Dio e senza questo mandato Shiva sarebbe rimasto immobile per l'eternità. Questo dimostra come l'uomo, senza la donna, senza il suo potere, senza la sua energia sacra e attiva della femminilità non può nulla. Anche nei miti posteriori il femminino sacro continua ad esercitare il suo potere, come per esempio nel ciclo arturiano dove la famosa spada nella roccia, Excalibur rappresenta il simbolo del femminino sacro nelle mani del re. A quest'ultimo, la spada era stata donata proprio da una donna, la Signora del Lago ed è a lei che ritornerà dopo la morte dell'eroe. Si deduce dunque che Artù regna grazie al mandato del femminino sacro, con il suo benestare. La stessa Ginevra è la rappresentazione del femminino sacro e può dar forza ad Artù fin quando ella stessa farà parte della sua vita come forza solare femminile. Anche Ginevra è di origine celtica e come tale non è stata toccata dal Cristianesimo. Il femminino sacro acquista sempre più forza e potere in pieno medioevo cristiano con la corrente dell'amor cortese in cui «la donna è sublimata, solarizzata dal cavaliere o dal trovatore». Addirittura il trovatore Uc de San Circ scrisse «Dio è la donna che hai incontrato». La stessa Beatrice verrà innalzata da Dante a entità spirituale che lo guiderà verso le sfere celesti, «vera incarnazione del sacro femminile che è diventato "tramite" per il Dio solare». Nel Sufismo persiano del XII secolo accade pressoché la stessa cosa: esso concepisce il femminino una teofania, ovvero la manifestazione di Dio nella bellezza della donna amata, «la donna è la femminilità pura, sacro testimone e specchio per l'uomo della sua qualità spirituale, che gli fa riscoprire, nella contemplazione del femminile, l'influenza di Dio nel mondo manifestato». S.R. Anderson, P: Hopkins, *The feminine Face of God: The Unfolding of the Sacred in Women*, Bantam 1992; J. McLaughin, *Sacred Feminine*, Rio Grande Books, 2009; J; Markale, *The Great Goddess: Reverence of the Divine Feminine from the Paleolitic to the Present*, Inner Traditions, 1999,. ; M. Gimbutas, J. Campbell, *The Language of the Goddess*, Thames & Hudson, 2001; M. Stone, *When God Was a Woman*, Mariner Books, 1978; L. Shalain, *The Alphabet Versus the Goddess: The Conflict Between Word and Image*, Penguin, 1999; J. Day, *Yahweh and the Gods and Goddess of Canaan*, Sheffield Academic Press, 2002; P, Borgeaud, L. Hochroth, *Mother of the Gods: From Cybele to the Virgin Mary*, The Johns Hopkins University Press, 2008; M.J. Aldhouse-Green, *Celtic Goddess: Warriors, Virgin and Mothers*, George Braziller, 1996; P.e D. Campanelli, *Ancient Ways: Reclaiming Pagan Traditions*, Llewellyn Publications, 1991; E. Gadon, *The Once and Future Goddess: A Sweeping Visual Chronicle of the Sacred Femaleand Her Remergence in the Cult*, HarperOne, 1989.

[35]Le Amazzoni sono « donne guerriere capaci di affrontare interi eserciti, sono già presenti nei testi omerici, le nostre prime fonti letterarie. Ma anche i reperti delle arti visive offrono precoce testimonianza dell'antichità dei racconti che le riguardano. Dunque in letteratura queste figure appaiono per la prima volta in Omero e a testimonianza della loro presenza nei testi antichi vi è anche l'arte figurativa che offre di loro una ben determinata immagine. Omero narra che queste figure femminili vivono «ai margini del

mondo greco civilizzato» e ce le descrive 'forti come gli uomini'(di qui la loro caratteristica di esseri indipendenti, la *donna senza uomo*) e quindi non sono delle figure deboli e indifese, sottomesse, ma al pari dell'uomo, che sanno cavarsela anche da sole e, nello stesso tempo, «implicitamente anche loro 'nemiche'» . Andrisano in nota scrive che «Si può trovare conferma di questo probabile secondo significato ne *Le storie* di Erodoto dove egli ci racconta che gli Sciti chiamavano le Amazzoni *Oiorpata*, fornendone contestualmente una lettura etimologica: "nome che in greco vuol dire 'coloro che uccidono gli uomini'; 'uomo' infatti si dice *oior* e 'uccidere' *pata*. Per questo secondo aspetto esse sono dette *donne contro gli uomini*. La prima apparizione in Omero la troviamo nel Libro III dell' *Iliade*, al v. 181 ss., che appaiono la Amazzoni. È Priamo ad evocarle con il suo ricordo nel momento in cui esse arrivano velocemente presso il fiume Sangario, e dunque l'indiscutibilità dell'irruenza delle donne guerriere. La seconda nel Libro IV, al v. 186, nel lungo racconto di Bellorofonte, un guerriero che «nel dichiarare la propria discendenza menziona tra le faticose vittorie dell'illustre avo anche l'uccisione delle donne 'forti come gli uomini', la cui morte è assimilabile a quella dell'aristocrazia maschile». Le donne guerriere sono dunque una vera e propria minaccia che però, come nelle battaglie combattute contro mostri di ogni genere, confermano il primato maschile, in cui l'uomo vede vincere e affermare la propria eccellenza. Qui emerge il confronto tra Cleopatra e Ottaviano: la prima che, pur di non cadere vittima di un uomo e per evitare la vergognosa figura di essere portata come un trofeo da esso davanti a tutta Roma, si uccide, ma uccidendosi dichiara comunque la sua sconfitta, lasciando vivere Ottaviano che risulterà vincitore, prendendo il suo posto e diventando dunque imperatore. Dopo Omero, è poi la volta di Erodoto. Anche lo scrittore di Alicarnasso ne *Le storie* narra che le Amazzoni sono vinte dai Greci al Termodonte, ma poi le donne guerriere si prendono la rivalsa sulle navi dove erano state fatte prigioniere e massacrano i Greci. Poi si racconta come, trasportate dalle onde, sulla palude Meotide, «si appropriano di una mandria di cavalli e cominciano a saccheggiare il territorio degli Sciti. La consuetudine con i cavalli è una delle caratteristiche salienti della loro natura virile che impedisce agli Sciti di riconoscerne il sesso. Solo dopo la battaglia, ingaggiata a scopo difensivo dalla popolazione aggredita, i cadaveri rivelano l'identità delle combattenti, ignote per appartenenza etnica, lingua e abbigliamento» Queste donne rivelano delle forti caratteristiche maschili che le accomunano molto con l'uomo: dimostrano forza e coraggio, tutte dedite al combattimento tanto che si fanno scambiare per dei veri e propri uomini finché, una volta sconfitte dagli Sciti i quali dalle stesse vennero aggrediti, denudate, mostrano il loro vero sesso anche se rimangono sconosciute, delle quali nessuno sa nulla riguardo la loro provenienenza, la loro lingua e il loro modo di vestirsi. Per questo loro aspetto succitato sono delle estranee nei confronti degli uomini, per il fatto di combattere , di andare a cavallo, sono invece molto affini agli stessi uomini. Questi due aspetti contrapposti delle donne guerriere hanno un forte potere seduttivo sugli Sciti i quali vorrebbero accoppiarsi con esse. Durante il primo approccio tra le Amazzoni e i giovani Sciti, Erodoto sottolinea l'interesse per le varietà dialettali e narra che mentre gli uomini non riuscirono ad imparare la lingua delle donne queste ultime s'impadronirono di quella degli uomini. La comunicazione così potè realizzarsi grazie alla maggiore versatilità femminile. Esse, infatti, erano più adatte, più portate a conversare nelle diverse lingue. Gli Sciti propongono alle Amazzoni di andare a vivere nei loro territori e nei loro possedimenti. Le amazzoni hanno paura e timore di andare a vivere in quei luoghi , dopo che esse li hanno separati dai loro padri, dopo aver arrecato gravi danni alla loro terra, vogliono abbandonare il paese. Le Amazzoni hanno un temperamento virile e «affermano l'impossibilità di dimettere le proprie consolidate abitudini». Le Amazzoni non possono vivere con le donne degli Sciti in quanto non hanno gli stessi usi: esse invece tirano «tirano con l'arco, scagliano giavellotti e vanno a cavallo, mentre non abbiamo appreso i lavori femminili. Le vostre donne rimangono sui carri, non vanno a caccia». Molto forte anche qui il confronto con Cleopatra la quale, a differenza delle altre donne dell'antichità che rimanevano a casa a fare i loro lavori domestici, da donna, ella era tutta dedita aquei lavori che dovevano spettare solo all'uomo. « Sono altri costumi, è un diverso modo di essere donna». Il commediografo greco antico, Aristofane, nella sua opera *Lisistrata*, parla di «un'ardimentosa condottiera che vuole interrompere la guerra tra Sparta e Atene» chiamata, appunto Lisistrata, a capo del gruppo costituito dalle donne greche che « decidono di convincere gli uomini a fare la pace utilizzando come arma di persuasione lo sciopero sessuale. » I vecchi Ateniesi reagiscono con l'intenzione di « sbaragliare col fuoco l'assembramento femminile». Avviene, anche qui un capovolgimento della condizione della donna greca la quale inizialmente dedita a casa e famiglia, e quindi in secondo piano, si ritrovano, all'improvviso a « denunciare il mal governo , i politici corrotti e guerrafondai, pronte a dimostrare la loro superiorità, la capacità di amministrare la cosa pubblica meglio degli uomini, tutte protese al raggiungimento della pace. Inscenano comportamenti culturalmente anomali , ostentano un'aggressività inedita nella vita reale, possibile solo nella finzione comica. Appaiono perciò come delle novelle Amazzoni alle quali il drammaturgo consente addirittura, per il divertimento del pubblico, di avere la meglio sulle guardie» Queste donne, « che rivendicano il loro coraggio» attaccano gli Sciti i quali scappano. Conclude Andrisano: «Le antiche cavallerizze che veneravano Artemide cacciatrice,

le dee vergini e guerriere, come Atena e Artemide, o le dee castratrici come Cibele. La prima, Atena, nella sue classiche rappresentazioni, viene raffigurata con indosso una corazza, mentre porta un elmo e uno scudo. Atena è una dea guerriera e armata, considerata come protettrice della Grecia. La seconda, Artemide, nell'arte classica veniva ritratta come vergine cacciatrice, con una gonna corta, gli stivali da caccia, la faretra con le frecce d'argento e un arco. Viene ritratta spesso mentre sta scoccando una freccia. Nelle decorazioni di alcuni vasi di essa viene mostrato il lato oscuro e quindi rappresentata come una dea portatrice di morte, sotto le cui frecce cadono giovani vergini e donne. I suoi attrezzi militari variano spesso: a volte l'arco e le frecce sono sostituiti da lance da caccia. Cibele è un'antica divinità anatolica e viene venerata come la Gran Madre Idea il cui nome deriva da monte Ida nei pressi di Troia. Anch'essa dea della natura, degli animali e dei luoghi selvatici. E anche delle figure femminili la cui sessualità rifiuta o nega il potere maschile, come ad esempio la leggendaria Semiramide. Questa donna, alla quale si attribuisce la fondazione di Babilonia e la conquista di un impero che mira ad inglobare l'India, fu anche assassina di suo marito, divoratrice di amanti, amante del suo cavallo, per il quale ella si sarebbe suicidata, incestuosa. Semiramide appare spesso come la madre spirituale di Cleopatra ed esse furono spesso associate. Reputata da Erodoto una grande sovrana. Infatti ella , durante il suo regno s'impegno molto sia sul piano militare che su quello artistico. Conquistò la Media, l'Egitto e l'Etiopia, realizzò grandi opere di pace come l'edificazione delle mura e dei giardini pensili di Babilonia, considerata una delle sette meraviglie del mondo antico. Più tardi, Diodoro Siculo le atribuirà la costruzione di diversi palazzi, come Ecbatana e un regno molto lungo, ben quarantadue anni.

Semiramide sembra rispecchiare quasi totalmente Cleopatra in quanto è stata assunta a simbolo dell'assolutismo pagano dagli scrittori cristiani medievali tra

soprattutto nella versione crudele della dea venerata sul Mar Nero, tradivano anche attraverso alcuni dei loro nomi (Ippo, Ippolita) la loro natura e le loro attittudini, fissate, come attesta il passo aristofaneo, in forme artistiche molteplici. Ma per concludere, è evidente che ogni forma di aggressività e bellicosità femminile reale o fittizia non potesse non essere iscritta dal pubblico Ateniese ad una natura da Amazzone» . Angela M. Andrisano, *Il mito delle Amazzoni tra letteratura e attualità*, Annali Online di Ferrara – Lettere. Vol. 2 (2006) 43/59.

cui il martire cristiano del II secolo, Giustino, Agostino d'Ippona e il suo discepolo Paolo Orosio. Come Cleopatra, viene posta da Dante tra i lussuriosi del secondo cerchio dell'Inferno. Non solo Dante, ma anche Boccaccio, nel *De mulieribus claris* la condanna come ambiziosa, libidinosa e crudele. Calderon de la Barca, nella sua opera *La hija del aire*, "La figlia dell'aria" fa di Semiramide il soggetto del dramma e così la descrive:

«Semiramide fu una donna di immenso valore e grande coraggio nelle imprese e nell'esercizio delle armi. Fu sposa del re Nino, che diede il nome alla città di Ninive, e diventò un grande conquistatore grazie all'aiuto di Semiramide, che cavalcava in armi al suo fianco. Egli conquistò la grande Babilonia, i vasti territori degli Assiri e molti altri paesi. Questa donna era ancora molto giovane quando Nino venne ucciso da una freccia, durante l'assalto ad una città. Dopo aver celebrato solennemente il rito funebre la donna non abbandonò l'esercizio delle armi, anzi più di prima prese a governare e realizzò tali e tante opere notevoli, che nessun uomo poteva superarla in forza e in vigore. Era così temuta come guerriera, che non solo mantenne i territori già conquistati ma, alla testa di una grande armata, mosse guerra all'Etiopia, contro cui combattè con ardimento, conquistandola e unendola al suo impero. Da lì parti per l'India e attaccò in forze gli Indiani, ai quali nessuno aveva mai osato dichiarare guerra, li vinse e li soggiogò. In seguito arrivò a conquistare tutto l'Oriente, sottomettendolo alle sue leggi. Oltre a queste conquiste, Semiramide fece ricostruire e consolidare la città di Babilonia, fece costruire nuove fortificazioni e grandi e profondi fossati tutt'intorno.»

Non c'è dubbio che ci sia una forte rassomiglianza con Cleopatra. Entrambi donne forti, energiche, combattive, protettrici delle loro città, difensori di esse fino alla fine e grandi conquistatrici.

La seconda figura, s'inscrive in maniera più recente, nella cultura patriarcale: è quella della *donna come uomo*, la quale padroneggia ugualmente la sua sessualità e l'utilizza per esercitare una dominazione che, in questo contesto patriarcale, rappresenta un'usurpazione. Si può evocare Onfaleche costringe Ercole a filare e a vestirsi da donna, ma la più bella illustrazione è senza dubbio Circe, regnante sulla sua corte di ammiratori maschili trasformati in bestie selvagge.Anche Onfale era una regina, regina della Lidia. Ella sottomise, rese schiavo per tre anni Eracle al quale diede alcuni figli. La sua sottomissione si dimostrava dal fatto che egli era obbligato da Onfale a vestirsi da donna e

umiliato a filare la lana, mentre Onfale prendeva i panni, il posto di Eracle, vestendosi della pelle di Leone di Eracle. C'è quindi qui un capovolgimento dei ruoli. La donna che si veste e prende il posto dell'uomo, quest'ultimo che svolge delle mansioni che spettano alla donna. Evidentemente, Cleopatra, *regina meretrix* , corrisponde a questo prototipo. Di Circe ci viene fornita questa curiosa definizione da parte di Marcello Carastro: «Nell'Odissea Circe non è una maga ma una dea terribile, che trasforma arbitrariamente gli uomini in animali. » Anche qui troviamo una riscrittura del personaggio di Cleopatra «come donna terribile» che sottomette gli uomini e ne fa quello che vuole.

Il fantasma Cleopatra. Il ritorno di un'icona nella storia.

Chi è oggi Cleopatra? E chi diverrà in futuro l'ultima regina dell'Egitto? Per rispondere a questa non semplice domanda, occorre sapere, ma più precisamente capire chi fu questa figura nel passato. Non s'intende qui dare una descrizione di una donna la quale ha fatto parlare di sé tanti storici, scrittori, poeti, artisti, musicisti, registi, letterati, cinematografi e della quale sappiamo anche fin troppo. Si tratta di ben delineare cosa abbia rappresentato questa donna per tantissimi secoli. Nonostante quello che di lei ci è stato tramandato, la regina d'Egitto è veramente conosciuta? Una cosa è certa: Cleopatra è un'icona. Ha tutte le caratteristiche per esserlo: di lei abbiamo una conoscenza "diffusa, generica e trasferibile",[36] ella appare in molteplici modi; è dunque una figura che si è trasformata nel corso della storia, continuando, però, a mantenere quelle caratteristiche e quella aderenza alla sua figura, quella tipicità che le è propria, che la rende popolare, sempre riconoscibile. Ella è un simbolo, "una presenza durevole nell'immaginario collettivo"[37]. E' stata studiata, trattata in ogni ambito culturale, nei diversi mezzi espressivi. E'dunque un'icona culturale, un'immagine nota a tutti, dalla sua epoca fino ai giorni nostri. E' un'icona europea, poiché, sebbene originatasi in terra d'Egitto, è divenuta protagonista indiscussa di molte vicende politiche e amorose della Roma antica. In quanto icona, il suo nome, il suo "significante", ha sempre rappresentato un ben determinato tipo di donna. Ha voluto significare, esprimere un carattere, una personalità specifica di donna. La figura di Cleopatra in quanto icona rientra così anche in due discipline che si occupano appunto dello studio dell'icona: l'iconografia e l'iconologia. Seppur apparentemente simili nel nome, esse presentano tra loro delle differenze.

[36]AA.VV. *Icone culturali d'Europa*, a c. di Francesco Fiorentino. Collana «Scienze della cultura» , Macerata, Quodlibet, 2009 pagg. 9-10.

[37]*Ibidem*, pag. 9.

Iconografia e Iconologia:

storia esterna e storia interna di Cleopatra

Come spiega Claudia Cieri Via "L'iconologia è il metodo di studio delle immagini e in particolare delle opere d'arte… ed è volto a cogliere nell'immagine e / o nell'opera d'arte non solo il *come* o il *cosa* ma anche il *perché* dei fenomeni artistici, indagando sulla genesi, nei diversi aspetti del loro manifestarsi, in rapporto alla tradizione artistica e letteraria e al contesto storico-culturale, con un'attenzione, infine, per i fenomeni di diffusione e di ricezione"[38]. L'iconologia, inoltre, si differenzia dall'iconografia, la quale deriva dal greco *eikon/graphé* esignifica descrizione dell'immagine, per il suffisso *logos* che dà al termine un "valore concettuale e speculativo piuttosto che descrittivo e rappresentativo e inoltre deriva dal verbo *logizomai* il significato di riflettere e dedurre, traducendosi così letteralmente come scienza o significato e dunque interpretazione delle immagini"[39]. Fu durante il congresso di Oslo del 1928, nella sezione dedicata all'iconografia che venne data una prima definizione dei due termini ad opera di Hoogewerff. Godfridus Johannes Hoogewerff, nato nel 1884 ad Amersfoort, nei Paesi Bassi e morto a Firenze nel 1963, fu uno storico e un professore di iconografia. Egli distingue l'iconologia dall'iconografia. Secondo il professore, mentre l'iconografia mira a descrivere il tema rappresentato dell'opera d'arte, l'iconologia cerca di capire il più profondo significato dell'opera d'arte dietro la rappresentazione stessa. L'iconologia, come metodo per studiare il contesto culturale nel quale l'opera d'arte viene o è stata realizzata e percepita, tende a rivelare il vero costrutto, o meglio, il senso dell'opera d'arte, il valore di essa e quello che rappresenta.

In quell'ambito lo studioso ha infatti affermato che :

[38]Claudia Cieri Via, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Roma, Carocci Editore S.p.A., 1998, pag. 13.

[39]*Ibidem*, pag. 13.

La descrizione e la classificazione sistematica non può arrivare all'interpretazione e dunque alla comprensione completa delle opere….L'iconografia è descrittiva (analitica) ma non ha il compito di essere "penetrativa". Tra l'iconologia ben concepita e l'iconografia ben esercitata intercorre il medesimo rapporto che tra la geologia e la geografia; la geografia […] è fatta di osservazioni, si limita all'aspetto esteriore delle cose terrestri. La geologia studia la struttura, la formazione interna, l'origine, la coerenza dei diversi elementi e materiali da cui il nostro globo trae origine e struttura. Un medesimo rapporto scientifico intercorre fra cosmografia ed etnologia. La prima si limita a constatare, mentre l'altra cerca di spiegare […]…..l'iconologia propone il problema dell'interpretazione . Interessandosi più del contenuto che non della materia delle opere d'arte, si propone […] di comprendere il senso simbolico, dogmatico o mistico, espresso (e forse anche nascosto) nelle forme figurative[40].

Continuando nell'analisi dei due termini, procedendo dal Seicento fino ai nostri giorni, attraverso *Dizionari e Lessici*, noteremo come essi si siano evoluti in maniera differente. Verso la fine del 1500, viene definita *iconologia* un'opera di Cesare Ripa
(Perugia, 1555- Roma 1645), studioso accademico e scrittore, stampata a Roma, essa infatti è: « un prontuario tecnico a uso dei pittori sulle immagini fatte per significare una diversa cosa da quella che si vede con occhio». Con questa definizione si voleva intendere oltre a "un metodo di definizione per immagini, anche una rappresentazione di concetti morali"[41]. Prendendo ad esempio l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences des art set des métiers* del 1765, vedremo che il termine *iconografia* è inteso come «descrizione delle immagini o statue o pitture […] » e l'*iconologia* come «scienza che riguarda le figure e le rappresentazioni tanto degli uomini che degli dei […]. Essa assegna a ciascuno degli attributi che sono loro propri e che servono alle differenze». Fino all'Ottocento, comunque, l'*iconologia* era ancora intesa come "scienza delle immagini al servizio dell'artista e non ancora come metodo storico-artistico d'interpretazione"[42].

L'iconografia ha quindi un carattere descrittivo, classificatorio e documentario, dovuto il primo alla "sua specifica valenza *ritrattistica*" e i

[40]*Ivi*, pagg. 13- 14
[41]*Ibidem*, pag. 14.
[42]*Ibidem*, pag. 14.

secondi al fatto che l'iconografia viene ad accostarsi all'archeologia e alla numismatica e con quest'ultima in particolare per il suo carattere sistematico[43].

L'iconografia si sviluppò a partire appunto dall'Ottocento con il pre-romanticismo e il romanticismo. Durante questi periodi i temi che venivano trattati riguardavano l'arte classica, il mito e i simboli, ma negli studi storico-artistici essa trattava temi e soggetti cristiani, in modo particolare nella tradizione francese, basandosi sull'opera del visconte François-René de Chateaubriand, (Saint-Malo, 4 settembre 1768-Parigi, 4 luglio 1848) scrittore, politico e diplomatico francese, considerato il fondatore del romanticismo letterario francese, *Le génie du christianisme*. In un'altra opera francese, il *Manuel d'iconographie chrétienne*, Paul Durand-Ruel, (Parigi, 31 ottobre 1831-Parigi, 5 febbraio 1922) imprenditore francese, tra i più fervidi sostenitori dei pittori impressionisti come Manet, Renoir, Pissarro, Monet, affermava addirittura che l'iconografia cristiana è la vera scienza: " Ma noi ci occuperemo essenzialmente dell'iconografia cristiana, la sola che sia stata ridotta in dimensione di scienza". Ancora più tardi, però, il grande apporto agli studi iconografici si è avuto grazie a Emile Mâle, (Commentry, 2 giugno 1862-Fontaine Chaalis, 6 ottobre 1954) storico dell'arte francese, membro dell'Académie française, con le sue opere *L'art religieux en France* e *L'art religieux après le Concile de Trente* che segnalano un protendersi dell'iconografia verso un "metodo di ricerca storico-artistico". Gli studi di Mâle, infatti, sono stati ritenuti da Hoogewerff nel suo saggio *L'iconologie et son importance pour l'étude systématique de l'art chétien*, più iconologici che iconografici. Una deduzione, questa di Hoogewerff basata su una frase dello stesso Mâle: «Nel Medioevo ogni forma è la veste di un pensiero. Si direbbe che questo pensiero lavora dal di dentro della materia e la plasma. La forma non può separarsi dall'idea che l'ha creata e che l'anima»[44].

Fu nelle ricerche di Max Dvořák, (Roudnice nad Labem, 4 giugno 1874-Hrušovany nad Jevišovkou, 8 febbraio 1821) storico dell'arte boemo, che

[43]*Ivi*, pagg. 14-15.
[44]*Ivi*, pag. 15.

cominciò a delineare una diversa considerazione delle opere d'arte e poi con l'insegnamento dello storico svizzero Jacob Burckhardt, (Basilea, 25 maggio 1818-Basilea, 8 agosto 1897) tra i più importanti del XIX secolo, e la nuova elaborazione del concetto di Kunstwollen di Alois Riegl, (Linz, 14 gennaio 1858-Vienna, 17 giugno 1905) storico dell'arte austriaco, grazie al quale arrivarono i contributi determinanti per la fondazione di un "metodo critico orientato sulla conoscenza e sul significato contestuale dei fenomeni artistici attraverso le forme visive". La forma visiva, per Dvořák, è il significante che sta a rappresentare qualcos'altro e, attraverso esso, si possono interpretare le opere d'arte come espressioni dello spirito del tempo[45].

Si giunge nel Novecento, un secolo nuovo e con esso giungono i grandi rinnovamenti. Vi è una rivalutazione, o meglio una valutazione nuova dell'opera d'arte, nella sua integrità storico-artistica, essa cioè, non è più solo "espressione di un pensiero ipostatizzato, ovvero personificato, rappresentante in modo concreto ciò che è astratto o ideale, o mezzo di conoscenza storica o pura forma visiva per una esclusiva fruizione estetica o come prodotto artistico o immagine da catalogare, ma anche un fenomeno ricco di una sua vitalità e specificità interna in continuo dialogo con il contesto storico-culturale"[46].

L'opera d'arte è un mezzo espressivo, di comunicazione e quindi, come tale, implica l'interpretazione. Vi è allora un mittente e un ricevente. Il mittente è l'artista che vi mette la sua intenzionalità e i suoi modi espressivi, il ricevente è il pubblico al quale l'opera d'arte è rivolta. Il ricevente deve ricevere, fruire l'opera d'arte, deve saperla interpretare. Per far sì che questo avvenga, occorre avvicinarsi all'opera d'arte metodologicamente, mirando "a cogliere i contenuti della stessa e a interpretare i significati in relazione alla tradizione di immagini, come a quella letteraria e culturale, al contesto pittorico e al *background* artistico e storico"[47].

[45]*Ivi*, pag. 16.
[46]*Ivi*, pag. 18.
[47]*Ibidem*, pag. 18.

L'illustre medievista e storico Giovanni Pietro Toesca, (Pietra Ligure, 12 luglio 1877- Roma, 9 marzo 1962), fa una delle prime considerazioni importanti riguardo l'iconografia nello studio dell'opera d'arte:

……..Il deciframento dei soggetti può condurre l'iconografia a uno dei suoi risultati più notevoli, a ritrovare fra le opere d'arte e la cultura del loro tempo relazioni altrimenti non sospettate o non bene accertate, dalle quali l'opera d'arte è chiarita e acquista nuovo valore per la storia del pensiero[48].

Occorre quindi "andare oltre" l'iconografia. Occorre un approccio più profondo con l'opera d'arte, occorre capirla, comprenderla in profondità. Occorre vedere e comprendere quali relazioni, quali legami esistono tra l'opera d'arte prodotta e il contesto storico, la cultura del suo tempo, del periodo storico in cui essa nasce. Solo conoscendo e comprendendo il tempo storico in cui essa si origina, essa stessa potrà essere chiarita, essa si comprenderà e acquisterà un nuovo valore. E di questo si occupa appunto l'*iconologia*.

Ma comprendere il significato di un'opera d'arte non vuol dire solo decifrare i soggetti complessi, i simboli, le allegorie. Non è un'operazione così riduttiva. E' un "processo di sintesi interpretativa" poiché «l'iconologo sintetizza non analizza», sintetizza nel senso che «ricostruisce la precedente esistenza dell'immagine e dimostra la necessità della sua rinascita in quel presente assoluto che è l'opera d'arte presente»[49]. Sintetizza perché ripercorre sinteticamente il vissuto precedente dell'opera d'arte e dimostra che in quel momento storico in cui egli vive essa deve rivivere , deve rinascere, egli deve rappresentarla nuovamente perché anche egli stesso come artista, quello stesso periodo nel quale egli vive, quello stesso contesto culturale di cui egli è impregnato, diano un'altra immagine di quell'opera d'arte, un'altra rinascita nella quale essi si riflettono.

Sebbene diverse tra loro, l'*iconografia* e l'*iconologia* non si escludono perché, essendo definite come "approccio allo studio delle immagini e in particolare

[48]*Ivi*, pag. 18.
[49]*Ivi*, pag. 19.

delle opere d'arte, si configurano come due aspetti di un processo conoscitivo unitario del fenomeno artistico storicamente collocato". Giulio Carlo Argan, (Torino, 17 maggio 1909- Roma, 12 novembre 1992) critico d'arte, politico e docente, in un suo saggio pubblicato nel 1969 definiva così la storia dell'arte:

> una storia speciale in quanto si occupa di una determinata serie di fatti, ma non è una storia diversa dalle altre […]. E' comune, del resto, la distinzione tra una storia *esterna*, che accerta la consistenza dei fatti e raccoglie e controlla le testimonianze, e una storia *interna*, che rintraccia i motivi e i significati dei fatti nella coscienza di chi li ha comunque vissuti; e anche nello studio delle opere d'arte si ammette da tutti che l'indagine filologica o erudita, occupandosi specialmente di accertare o restituire l'autenticità dei testi e delle fonti, non sia fine a se stessa , ma preparatoria e ausiliaria della vera ricerca storica, che si propone la interpretazione dei significati e dei valori […] il metodo iconologico è un metodo storico perché ricostruisce il percorso e lo sviluppo della tradizione di immagini[50].

L'opera d'arte e / o l'immagine si configura graficamente come punto di una traiettoria che diventa focale di una sfera d'interessi e di aspetti che interagiscono fra loro storicamente . Dal secondario ruolo illustrativo rispetto al testo, l'immagine , anche per la sua più ampia valenza semantica acquista, nei riguardi della ricerca letteraria e linguistica, un ruolo portante, configurandosi nella realtà fenomenica dell'opera come elemento primario in un processo di significazione, dove il testo letterario diventa supporto per la conoscenza del fenomeno artistico"[51].

Quest'opera d'arte è l'icona Cleopatra, che si può studiare sia a livello iconografico che a quello iconologico, come si accennava sopra. E' una storia artistica speciale la sua perché si occupa in particolare di una donna e di tutto il suo contorno storico, temporale, spaziale, di chi e di cosa la circonda, le cose e le persone con cui ha intessuto dei rapporti. Ella ha una sua storia *esterna* che raccoglie e controlla tutte le immagini, le testimonianze, appunto, che nel campo artistico ci sono pervenute nel corso della storia, ma ha anche una storia *interna* che va ad investigare, a rintracciare, a capire, a comprendere, ad esaminare i motivi che hanno portato a quella determinata rappresentazione di

[50] *Ivi*, pag. 19.
[51] *Ivi*, pag.20.

Cleopatra, a quella determinata immagine e i suoi significati che risiedono nella coscienza, all'interno dell'anima di chi li ha vissuti.

Si può così affermare che una determinata opera d'arte, così come quella di Cleopatra, è l'espressione di colui che ne è l'artefice, in tutto e per tutto. I testi letterari scritti intorno al suo personaggio diventeranno supporto per la conoscenza artistica e questo verrà trattato più avanti, nel secondo capitolo dove si "leggerà" Cleopatra come "nuova icona" per poi "vederla" nel quarto ed ultimo capitolo rappresentata in alcuni quadri.

Ma sebbene il nome di Cleopatra sia stato sempre attribuibile a chiare caratteristiche femminili, l'"uso" che di essa se ne è fatto nelle diverse epoche storiche non è stato sempre lo stesso, al contrario di quanto si possa pensare. Francesco Fiorentino, Professore Associato di Letteratura Tedesca all'Università degli Studi Roma Tre, parlando delle icone culturali, afferma:

" Naturalmente gli usi, così come i « codici di riconoscimento» sono diversi, per cui alla nettezza e riconoscibilità del significante si lega un significato plurimo che si determina in modi diversi non solo storicamente ma anche qualitativamente"[52].

Il nome di Cleopatra rimane invariato nel corso della storia, a variare sono invece le sue funzioni, le sue azioni. Tutto il contrario di quello che accade per esempio nelle favole, dove il nome rappresenta l' "elemento variante", e a rimanere immutabili sono invece le azioni e le funzioni dei personaggi[53]. Cleopatra, continua ad "assumere una valenza simbolica, ma diversificata nelle varie configurazioni storiche, locali e mediali che la declinano e la trasformano. Cleopatra dunque si trasforma profondamente, fisicamente e moralmente, ma il suo profilo di fondo, le sue caratteristiche si conservano sempre, per questo ella sarà sempre riconoscibile. Ella appare in contesti differenti, ogni volta diversa e, insieme, uguale a se stessa. Ella possiede uno specifico profilo figurale disegnato da alcune costanti simboliche ma, nello stesso tempo, è capace di

[52]AA.VV. *Icone culturali d'Europa*, a c. di Francesco Fiorentino. Collana «Scienze della cultura», Macerata, Quodlibet 2009. *Icone culturali d'Europa. Per una definizione del concetto* di Francesco Fiorentino, pag. 11.

[53]V.J. Propp, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 1966, pag. 26 (ed.or.*Morfologija skazki*, Academia, Leningrad 1928).

subire delle metamorfosi radicali. Ella è flessibile ma contemporaneamente costante.

Regina meretrix. Alle origini di un pregiudizio che ha segnato una donna.

Le varie rappresentazioni che della regina d'Egitto sono state date sono il sintomo delle differenze territoriali e culturali a cui appartengono i soggetti che la ritraggono. Cleopatra, come ogni altra icona culturale, in quanto unica ma allo stesso tempo riproducibile e ripetutamente riprodotta in uso diversificato, è tale da essere espressione di appartenenza, di un ben specifico legame culturale. Una determinata rappresentazione di Cleopatra è così il frutto di una rispettiva "rappresentazione", di una "visione" che di lei ha colui che la ritrae e che è a sua volta un riflesso in lui del suo milieu culturale, sociale, della sua epoca, del suo mondo, della sua società, del suo tempo i quali, a loro volta, hanno una ben determinata ideologia, una ben determinata immagine, di Cleopatra. Occorre allora ricercare, documentarsi, studiare, capire cosa si nasconde dietro le varie interpretazioni, le varie rappresentazioni che vengono create intorno a un determinato soggetto per poter spiegare le motivazioni che hanno portato a quella particolare interpretazione, quella visione di esso.

Abbiamo poc'anzi accennato al carattere europeo dell'icona Cleopatra sebbene ella provenga dalla terra d'Egitto. Ma cosa s'intende per *europea* parlando della regina egiziana ? Anche se Cleopatra è originaria di un continente extraeuropeo è in qualche luogo dell'Europa che prende forma e si installa nell'immaginario collettivo: Roma. E essendo Roma in scambio continuo con il resto d'Europa, intrecciandosi le vicende, le relazioni, le parentele, le differenze, i debiti reciproci della città eterna con altre culture, altre civiltà, altri popoli, altre mentalità, instaurando un contatto variabile tra

territori culturali diversi e variabili a loro volta, di conseguenza anche la figura della regina egiziana è venuta in contatto con essi e si sono andate formando idee differenti di Cleopatra. Cleopatra è migrata attraverso differenti culture nazionali. Si è cominciato a vedere Cleopatra sotto altri punti di vista, è cominciato a sorgere su di lei uno "sguardo nuovo".

Di Cleopatra è stato fatto un "uso" ripetuto nel corso dei secoli, plurale, poliprospettico, dinamico: plurale perché più persone hanno utilizzato la sua immagine, poliprospettico, perché vista da più prospettive, da più punti di vista, dinamico perché protagonista di sempre più nuove situazioni. Questo uso ripetuto di essa l'ha resa fortemente riconoscibile e le ha fatto acquistare un potere simbolico molto forte, durevole nell'immaginario collettivo nelle diverse culture nazionali. L'icona Cleopatra è presente nelle diverse espressioni della cultura, in una forma "disseminata" in molteplici attualizzazioni. In questo modo, nelle varie epoche e nelle varie forme di comunicazione, si ripropongono di lei tante immagini, molto diverse tra loro. E proprio qui sta il 'concetto di "icona culturale": esso è un certo modo di intendere e analizzare determinati oggetti osservandoli da una particolare angolatura ermeneutica che vuole mostrarne un'altra dimensione e che permette perciò di rilevare tra essi parentele prima non percepite. Ed è questa una funzione, una prerogativa essenziale dell'icona in quanto segno: quella di mostrare « relazioni fra elementi che prima sembravano non avere nessuna necessaria connessione». "Stabilire collegamenti, creare rapporti tra oggetti prima irrelati significa produrre nuovo sapere"[54]. C'è dunque da capire e analizzare le varie rappresentazioni di Cleopatra osservandole da un'altra angolatura, da un altro punto di vista che è "chiuso", "oscuro"a noi e che sta a noi rivelarlo, scoprirlo e che vuole rivelare appunto un'altra dimensione particolare della regina. Poste le varie figure in confronto fra loro, da esse e tra esse ne possono venir fuori dei legami, delle parentele che prima non si erano scorte. Poter stabilire dei collegamenti, dei rapporti tra oggetti i quali prima non avevano mai visto una relazione tra loro significa, come si diceva sopra, portare delle novità, scoprire, produrre nuove

[54]*Ivi*, pag. 24.

conoscenze, nuovo sapere. Se poniamo a confronto tra loro le varie rappresentazioni che di Cleopatra sono state date nel tempo, si può riuscire a far venire fuori un'immagine nuova di essa, a dire di essa qualcosa che ancora non è stato detto, non è stato dimostrato, si può riuscire a dare nuove informazioni su Cleopatra, ad apportare delle novità, a creare nuovo sapere intorno alla figura della regina egiziana.

Il valore negativo assunto per molto tempo dalla regina egiziana, è stato attribuito principalmente dai romani in quanto ella, sia fisicamente che moralmente non rientrava nelle regole della loro civiltà, nella visione che il popolo di Roma aveva della donna, nella concezione della figura femminile romana. Discendente della dinastia macedonica dei Tolomei, figlia del re d'Egitto Tolomeo XII, conobbe Cesare in seguito ad un contenzioso nato tra lei e suo fratello Tolomeo XIII su chi spettasse la reggenza del regno d'Egitto dopo la morte del padre. Per risolvere la disputa e cercare un sostegno a proprio favore, entrambi, a modo loro, si appellarono a Cesare. Ma mentre Tolomeo compì l'errore di uccidere Pompeo che si era rifugiato in Egitto, pensando così, essendo Pompeo avversario di Cesare, di entrare nelle grazie di quest'ultimo, ottenne solo lo scontento di Cesare, il quale invece avrebbe voluto sfruttare questa occasione per dar mostra della sua bontà, della sua clemenza e quindi della sua nobiltà sorprendendo con un gesto insolito, ovvero lasciando vivere il suo nemico, Cleopatra si era "lavorata" il condottiero romano divenendo molto presto la sua amante e avendo da lui anche un figlio, Cesarione[55]. Da questo momento Cleopatra entra sulla scena romana, ma non sarà mai ben accolta da quel popolo in quanto *donna*, *regina* ed *orientale*, ed in più dedita ad una vita immorale, secondo i canoni romani, ed estremamente lussuosa. La regina venne da subito mal vista.

Roma non poteva certamente avere una buona considerazione della regina d'Egitto: in quanto *donna*, la tradizione romana esigeva che ella fosse casta,

[55]AA.VV., *Dizionario dei personaggi letterari*, Torino, UTET, 2003. Vol. I A-F, *Cleopatra*, pag. 407-408.

pura, sottomessa all'uomo, in quanto *regina* non doveva prender parte all'attività politica, in quanto *orientale* perché nel periodo del passaggio dalla repubblica all'impero, l'Urbe non guardava di buon occhio la monarchia orientale. Cleopatra rappresentava dunque il contrario del modello femminile romano. Nemico temibile per la moralità e la politica di Roma, non sottomessa ma dominatrice dell'uomo, quando morto Cesare, diviene l'amante di Antonio e i Romani, vedendo il triumviro celebrare il trionfo dei territori conquistati e divisi tra i figli di Cleopatra e disposto a sottomettere gli interessi di Roma a quelli dell'Oriente, non nella città di Roma, come avrebbe dovuto fare, bensì ad Alessandria, lo definirono un succube della regina orientale. Non estranea alla vita politica quando l'esercito di Marco Antonio e quello di Ottaviano si affrontarono ad Azio e Cleopatra vi prese parte e in più orientale che equivale all'essere eccessivamente sfarzosa e corrotta, altri tratti contrastanti con il costume e l'atteggiamento romano più moderati[56].

Da questa visione negativa, accentuata, sottolineata ancora di più dai poeti e dagli scrittori di epoca augustea, tra cui spiccano Properzio, Virgilio e Lucano, ecco affacciarsi un volto nuovo.

Nella seconda parte dell'*Ode* I, 37 di Orazio, come si è accennato in precedenza, sconfitta da Ottaviano, vanificatisi i suoi progetti, "Cleopatra viene ad incarnare un modello di dignità regale e di forza d'animo. Essa rifiuta di essere portata da Ottaviano in trionfo, e sceglie di morire nobilmente, facendosi morsicare da un serpente velenoso. Da donna corrotta essa si trasforma perciò in un modello di virtù stoica, impavida di fronte al nemico ed alla morte e capace di accettare con serenità la propria sconfitta. Grandiosa nel bene come nel male, Cleopatra passa dal modello di femminilità viziosa, che incarna nella prima parte dell'ode, a caratterizzarsi, nella seconda parte, per un coraggio di stampo virile che fa di lei l'archetipo della Cleopatra di Shakespeare"[57].

Tante immagini di Cleopatra sono state date, tanti discorsi storici su di lei sono stati fatti, e ogni volta, sebbene un sottofondo comune, c'è stato sempre qualche elemento di differenza tra loro.

[56]*Ivi* pag. 408.
[57]*Ibidem*, pag.408.

Cleopatra ritorna sempre, è una figura eterna dunque, sembra nascere, morire e poi rinascere all'infinito.

L'immagine insepolta di Cleopatra

"La storia dell'arte, come il discorso storico, non nascono mai, ma ricominciano sempre, ricominciano ogni qualvolta che il loro stesso oggetto è sentito come morto". Così afferma Georges Didi-Huberman, (Saint-Etienne, 13 giugno 1953) storico dell'arte e filosofo francese, nella sua opera *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*[58] L'oggetto lo si fa rinascere, riparlandone, reinterpretandolo, riproducendolo. E' così per Cleopatra. Cleopatra è sempre viva, la si fa nascere ogni volta che si parla di lei, la si riproduce con tutti i mezzi di comunicazione e attraverso essi la si reinterpreta.

Nel 1500, Giorgio Vasari, (Arezzo, 30 luglio 1511- Firenze, 27 giugno 1574) pittore, architetto e storico dell'arte, constatando una morte dell'arte antica e additandola al tempo che scorre inesorabile, nel proemio alla sua opera *"Le vite"*, usa l'espressione «voracità del tempo», come se il tempo fosse la causa della morte di questa arte, l'avesse divorata, l'avesse distrutta; ma poi incolperà il Medioevo di averla fatta cadere nell'oblio, un tempo in cui questa arte sarà dimenticata, ma non per sempre. Essa, infatti, conoscerà un altro periodo storico in cui, come afferma Aby Warburg,
(Amburgo, 13 1866- Amburgo, 26 ottobre 1959) storico e critico d'arte tedesco, sarà "salvata, miracolosamente redenta o riscattata da un lungo movimento di «rinascita»," che si chiama, appunto, Rinascimento e che nell'arte comincia con

[58]Georges Didi-Huberman, *Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*. Collana Nuova Cultura 105, Torino, Bollati Boringhieri editore s.r.l., 2006. Titolo originale dell'opera *L'image survivante . Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, traduzione a c. di Alessandro Serra, Paris, Éditions de Minuit, 2002, pag. 13.

Giotto e termina con Michelangelo, quest'ultimo "salutato come il grande genio di questo processo di rimemorazione, di resurrezione"[59].

Cleopatra, come tanti personaggi dell'antichità, viene così rimembrata, riprodotta, reinterpretata in ogni epoca, in ogni periodo storico, ma sempre in modo diverso; a volte le sue riscritture storiche e artistiche divergono fra loro di poco, in altre la diversità fra esse è notevole. Cleopatra risorge, risorge ogni volta, ininterrottamente, ogni volta che è sentita come morta, che più ci si allontana da lei, che più passa il tempo. Più passano i secoli dalla sua scomparsa e più essa rinasce come nuova, perché sempre diversa dalla prima, dall'originale.

"A partire da questo momento, da questa rinascita, emersa per parte sua da un lutto, sembra poter esistere qualcosa che prende il nome di storia dell'arte"[60]. Ogni rinascita di Cleopatra emerge da una sua morte. Ogni periodo storico "produce" la sua Cleopatra, come volesse annientare l'immagine che di lei ha dato il periodo precedente, o come se, finito quel tempo della storia, finissero con lui tutte le sue creazioni di Cleopatra. Da questa precisa rinascita comincia forse ad esistere anche quella che si può chiamare la storia artistica, la storia dell'arte di Cleopatra? Ma questa rinascita vedrà anch'essa un lutto dal quale emergerà un altro inizio, un'altra rinascita. Come dall'Antichità segue il Medioevo e così da quest'ultimo segue il Rinascimento, al Rinascimento «umanistico» segue il Neoclassicismo.

E' Johann Joachim Winckelmann (Stendal, 9 dicembre 1917- Trieste, 8 giugno 1768) bibliotecario e storico dell'arte tedesco, ad *inventare la storia dell'arte*: "la storia dell'arte quale emerge dall'età dei Lumi, poi da quella dei grandi sistemi e delle scienze «positive» in cui Paul Michel Foucault, (Poitiers, 15 ottobre 1926 – Parigi, 25 giugno 1984) sociologo, filosofo, psicologo e storico francese, vede intervenire i due principi epistemologici concomitanti

[59]*Ivi*, pag. 13.
[60]*Ibidem*, pag. 13

dell'*analogia* e della *successione*: i fenomeni vengono sistematicamente colti secondo le loro omologie, le quali a loro volta vengono interpretate come le «forme sedimentate e fissate di una successione che procede d'analogia in analogia», diventando una successione. Anche il Neoclassicismo, dunque, dà la sua rinascita, la sua storia dell'arte[61]. E proprio in quest'epoca nascono questi due princìpi importanti, l'*analogia* e la *successione*.

Analizzando i due termini, scopriamo che essi si possono adattare anche per le immagini artistiche e storiche di Cleopatra. La definizione di *analogia* prevede un rapporto di somiglianza tra due oggetti, tale che dall'eguaglianza o somiglianza constatata tra alcuni elementi di tali oggetti, si possa dedurre l'eguaglianza o somiglianza anche di tutti gli altri loro elementi. Per estensione, essa riguarda il rapporto che la mente coglie fra due o più cose che hanno, nella loro costituzione, nel loro comportamento, nei loro processi, qualche tratto comune. L'*omologia* viene definita come corrispondenza, conformità, equivalenza tra più parti, fra più termini, più elementi. Applicando questi due princìpi epistemologici a Cleopatra potremmo dire che tutte le immagini sia artistiche che storiche di Cleopatra, a partire dalla prima, quindi dall'archetipo fino a quelle che oggi conosciamo e che abbiamo a disposizione, sono tutte omologhe, cioè hanno delle corrispondenze, sono conformi, equivalenti tra loro, tra più parti, tra più elementi; sono uguali o somiglianti. Queste immagini hanno quindi dei tratti comuni, appunto delle omologie, che sono delle forme fissate, sedimentate, dalla prima sono succedute altre, dalla prima hanno avuto luogo delle altre e poi delle altre ancora, per analogia. Dall'arte si passa, così, alla storia. Dalla prima immagine di Cleopatra sono nate poi tutte le altre fino ai nostri giorni. E' nata così una "storia dell'arte" delle immagini di Cleopatra, le immagini hanno dato vita ad una storia artistica di Cleopatra. Essa non è una semplice cronaca, un racconto dell'evoluzione delle immagini artistiche di Cleopatra, essa supera la cronaca, perché mira ad analizzare quelle immagini.

La lunga serie delle immagini della regina d'Egitto che tante mostre ci offrono, come ad esempio quella realizzata a Ginevra, nel 2004, intitolata

[61]*Ivi*, pagg.14-15.

Cleopâtre dans le miroir de l'art occidental, non vuole essere una collezione e ammirazione di quelle pitture, la storia dell'arte inventata da Winckelmann ha come scopo quello di costruire, al di là della semplice *curiosità* antiquaria, qualcosa come un *metodo storico*. "Lo storico dell'arte non si accontenta più di collezionare e di ammirare i suoi oggetti,» come scrive Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, (Parigi, 28 ottobre 1755- Parigi, 28 dicembre 1829) teorico dell'architettura, filosofo, politico, archeologo, critico d'arte francese, «ma analizza e scompone, mette in opera il suo spirito di osservazione e di critica, classifica, accosta e confronta, ritorna dall'analisi alla sintesi per scoprire le caratteristiche sicure che conferiscono a ogni *analogia* la sua legge di *successione*. E' così che la storia dell'arte si costituisce in corpo, in sapere metodico, in vera e propria analisi dei tempi»[62].

Le moltissime e varie rappresentazioni di Cleopatra nell'arte non vanno solo collezionate e ammirate, quindi, ma osservandole occorre analizzarle, scomporle, criticarle, classificarle, accostarle e confrontarle tra loro e da tutta questa analisi ritornare poi alla sintesi per scoprire le caratteristiche sicure che permettano di attestare delle analogie e quindi a ogni analogia la sua successione. Una storia dell'arte che diventa, così, sapere metodico, un'analisi dei tempi, delle epoche che hanno prodotto quelle rappresentazioni.

Proprio come i libri sono dedicati molto spesso ai morti, la storia dell'arte di Winckelmann è dedicata all'arte antica, perché essa appariva morta da tempo. Scrivendo una storia dell'arte antica è come se la si facesse rivivere , lo storico fa rivivere quell'arte, quel tempo lontano ormai andato.

Riscrivere la storia dell'arte per Winckelmann, significa cominciare dal suo inizio fino alla sua fine, è come ripercorrere la storia della propria patria, da quando ha avuto origine fino alla sua distruzione alla quale lo stesso storico ha assistito o come una donna che se ne sta a guardare , piangendo, dalla riva del mare, il proprio amato che se ne và sulla vela lontana e che sa che non rivedrà mai più. Ma quanto più si fa forte la nostalgia dell'oggetto perduto, tanto

[62]*Ivi*, pag. 16.

l'artista osserva le copie dell'originale, osservandole con molta più attenzione di quanto farebbe se avesse l'oggetto stesso davanti». Talmente forte è il desiderio di rivedere, di riavere davanti a sé, con sé quel passato, che l'artista deve trovare un modo per farlo rivivere, per riprodurlo. E allora si crea delle copie.

In questa storia dell'arte io sono già andato oltre i suoi limiti, e sebbene nell'osservare la sua decadenza abbia provato un sentimento simile a quello di chi, scrivendo la storia della sua patria è costretto a parlare anche della sua distruzione a cui egli stesso ha assistito, non ho potuto fare a meno di seguire la sorte delle opere d'arte sin quando mi è stato possibile. Come la donna amata che dalla riva del mare segue con gli occhi colmi di pianto l'amato che si allontana, senza speranza di rivederlo, e crede di scorgere la sua immagine ancora sulla vela lontana, anche a me, come alla donna amata, resta solo l'ombra dell'oggetto dei miei desideri; ma tanto più forte è la nostalgia che essa risveglia dell'oggetto perduto, per cui io osservo le copie degli originali con maggiore attenzione di quanto farei se fossi in pieno possesso di quelli[63].

Quando non si ha più con sé la persona amata ci si crea ogni modo per poterla rivedere, per non dimenticarla, per averla sempre davanti agli occhi. Quando la persona amata è con noi pensiamo che lo sia per sempre, ci dimentichiamo che essa non è eterna, poiché l'uomo è sottoposto a deterioramento e alla morte, o forse preferiamo non pensarci e credere, sperare che essa possa rimanere con noi più tempo possibile e purtroppo questo ci porta, magari involontariamente, a non prestargli tanta attenzione, a non porvi tanta cura, ma poi, quando non c'è più, ne sentiamo tutta la mancanza, scopriamo quanto per noi valeva ed era importante e ci pentiamo di non aver saputo apprezzarla, di non avergli dato l'importanza che meritava. Non basta ricordarla con gli occhi della mente e del cuore, ma occorre circondarci di tutto ciò che ci permette materialmente di vederla e toccarla, di sentirla vicino a noi, se non come prima, almeno che ci si possa permettere di avvicinarci il più possibile ad essa. "La copia ci sarà più cara, la osserveremo con più cura che se avessimo l'originale davanti" perché se esso ritornasse sapremo che non sarebbe per sempre. Solo ciò che rimane di lui e che noi vogliamo creare di lui dopo potrà rimanere.

Se gli uomini del suo tempo avessero cercato di "osservare" meglio, con più attenzione Cleopatra, di cercare, di sforzarsi di vederla diversamente,

[63]*Ivi*, pag. 18.

abbandonando, eliminando ogni pregiudizio su di lei, se l'avessero saputa apprezzare, descriverla in positivo, sarebbero state create comunque le sue varie "copie" ma mi chiederei se tutta la mia ricerca avrebbe avuto un senso, o forse avrei tentato una ricerca al contrario, ricercando, cioè, la sua visione negativa. Ma poiché, io credo, ogni uomo nella sua vita è sempre alla ricerca del bello, del buono e del giusto in ogni cosa e se tantissime e contrapposte sono state nel tempo le varie raffigurazioni di questa donna, e se tanto successo ha riscosso, qualcosa di buono, di bello, di giusto e di positivo in lei ci deve essere stato.

L'arte antica brilla di più per la sua assenza. Le immagini di Cleopatra sono più belle in quanto Cleopatra è assente, non è più viva. Nell'antica Grecia, come nell'antica Roma e come in tutte le epoche successive, ogni civiltà non ha mai fatto la storia «viva» della propria arte, in quanto essa era presente, era viva in quel momento storico e non se ne apprezzava veramente il suo valore, non se ne vedeva la vera bellezza, la vera brillantezza, non c'era la sua storia, ma la sua storia è cominciata una volta che quell'arte è morta, e quindi è pensata.

La rievocazione dell'arte antica può essere vista come una storia di lutto, un "riesumare", o meglio, un far "risorgere" ciò che è sepolto, continuamente, e dunque, così come l'arte antica e l'arte di ogni epoca, le immagini di Cleopatra possono dirsi mai morte, ovvero "insepolte".

Ma "è un'evocazione senza speranza della cosa perduta", dice Didi-Hubermann, nel senso che quest'arte che ritorna dopo la sua morte, il suo fantasma, non viene "convocato" o "invocato" "come potenza ancora agente", ma evocato come potenza passata. Lo storico evoca il passato e si rattrista della sua perdita definitiva. Egli non crede ai fantasmi di quel passato che ancora sopravvivono o sono ritornati. Tutto il lavoro dello storico moderno si organizza secondo lo schema *grandezza* e *decadenza*. Winckelmann è pervaso da un "pessimismo storico", che è proprio del suo tempo, del XVIII secolo, ovvero dal fatto che la storia dell'arte ha una sua fine, come tutte le cose. Essa nasce, poi, attraverso una serie di fasi, arriva al suo massimo splendore, per poi, attraverso altre fasi, ridiscendere e morire: " L'oggetto di una storia ragionata

dell'arte è quello di risalire sino alla sua origine, di seguirne i progressi e le variazioni sino alla sua perfezione, di indicarne la decadenza e la caduta sino alla sua estinzione".

Questo modello temporale di *grandezza e decadenza* del Winckelmann, un modello del tempo, segue uno schema, ha un suo corso, un suo tempo, si ritrova nella *Real Enzyklopädie* di Brockhaus, nella definizione che viene data di storia dell'arte, anzi, si può dire che quello che aveva detto Winckelmann è stato così forte da aver impregnato, influenzato la Reale Enciclopedia, essa infatti dice che: « La storia dell'arte è la rappresentazione dell'origine, dello sviluppo, della grandezza e della decadenza delle arti»[64]. Ma allora secondo questo schema dovremmo credere che Cleopatra, tutta l'arte che ha avuto come soggetto la grande regina egiziana, oggi, come nei secoli passati, dopo la sua morte, sia solo un fantasma evocato come potenza passata e ci dovremmo rattristare per la sua perdita definitiva e rassegnarci al fatto che il suo fantasma non è mai sopravvissuto o mai ritornato ? Che significato dare a tutte le sue rappresentazioni ? Se da una parte lo schema *grandezza* e *decadenza* di Winckelmann è piuttosto realistico poiché le cose, ogni cosa ha una sua origine, segue un suo progresso, subisce delle variazioni, giunge al suo massimo sviluppo, per poi ridiscendere, decadere, cadere ed estinguersi definitivamente, dall'altra è pur vero che il pessimismo storico del suo tempo influenza molto lo storico Winckelmann. Se la storia dell'arte non avesse mai fine, così come le cose belle, quelle che ci piacciono, il piacere stesso fossero eterni, l'essere umano vivrebbe felice per sempre. Ma anche se il piacere è il fine della vita umana, esso è negato all'uomo, o meglio, egli vive in continua tensione per raggiungerlo, una tensione che è inappagabile, un obiettivo posto sempre al futuro, mai al presente. Da questa continua ricerca verso il piacere che non finisce mai, e che quindi è incompiuta, deriva l'irrimediabile imperfezione della vita dell'uomo. E' il desiderio primario, essenziale per l'uomo quello di raggiungere al piacere, cioè la felicità che, considerandola un bene è tutt'uno col piacere e quindi ciò che ci fa stare bene inevitabilmente ci piace.

[64]*Ivi*, pagg. 18-19.

Questo desiderio non può avere fine, non riesce a calmarsi, a trovare pace, a finire poiché l'essere umano essendo imperfetto non riesce mai ad appagarlo definitivamente; lo cerca in questa cosa o in quell'altra, in tutte le cose ma essendo tutte finite esso continuerà la sua ricerca che si placherà solo con la fine della vita e quindi con la morte. Questo piacere, non avendo appunto limiti né per quanto riguarda la sua durata né per la sua estensione, non può logicamente trovare fine in nessun altro piacere uguale perché un altro uguale non esiste, nessun piacere è eterno, immenso; è nella natura delle cose che tutto esista limitatamente, che tutto abbia dei confini e sia circoscritto. Cosa si può fare allora per alleviare questa infelicità dell'uomo ? Provvederà la natura, sempre benevola, ad attenuarla attraverso le illusioni.

Secondo il pessimismo storico, l'antichità, che corrisponde nella vita dell'uomo alla prima fase, quella dell'infanzia, è l'epoca della vita storica e individuale dell'uomo durante la quale egli è stato felice perché capace di illudersi, perché naturalmente disposto all'immaginazione e alla fantasia; la modernità, che corrisponderebbe all'età adulta, matura, l'età della ragione, è l'epoca della disillusione, della scoperta delle verità filosofiche sgradevoli, di infelicità e di angoscia. Prima si era spensierati e si credeva a tutto, ora invece si comprende che quello a cui si credeva, le illusioni, le fantasie non esistono in realtà. Il piacere infinito che non si può trovare nella realtà, si trova così nell'immaginazione, dalla quale derivano le speranze, le illusioni ecc.. Non potendo la natura fornire agli uomini piaceri reali infiniti, supplisce a questa mancanza con le illusioni e con la varietà immensa. Per questo potere di cui è dotata, si può dire che l'antichità è allora superiore alla modernità.

I fantasmi per Winckelmann sono solo illusioni e fantasie. Cleopatra non è il fantasma del passato che può "ritornare", "sopravvivere". E' evocato solo come potenza passata. Si può trovare piacere solo nel riviverla nell'immaginazione, in quel fantasma, in quelle immagini della storia dell'arte, ritornando all'antichità con la fantasia, con l'immaginazione . Nella modernità, nell'età della ragione, tutto questo non c'è, è stato distrutto, perché essa ci fa capire che lei ora non c'è più e non può ritornare attraverso il suo fantasma, perché i fantasmi non

esistono. Ma solo l'antichità può farci godere e farci vivere il piacere che noi desideriamo, perché le illusioni e l'immaginazione non hanno limiti e lì il nostro piacere che è infinito solo in loro trova dimora, trova quiete. L'antichità ha dato la vera Cleopatra, la modernità ci dà solo delle copie di lei ma essendo dei fantasmi, non sono credibili, non sono veri, non sono lei e quindi lei oggi non esiste più.

Ma il Winckelmann sembra nello stesso tempo discostarsi da questo pessimismo storico. In un certo senso, lo storico dell'arte tedesco vuole cercare un equilibrio tra le due, chiamiamole pure così, correnti di pensiero, vuole cercare una spiegazione, una soluzione logica e realisticamente valida a questo problema. Analizzando meglio lo schema temporale del Winckelmann vedremo infatti che esso corrisponde a due modelli teorici, il primo di essi è un *modello naturale*, ossia, la definizione che Winckelmann, e poi la Reale Enciclopedia danno di storia dell'arte corrisponde al processo biologico, naturale, ad una legge di natura, cui tutti gli esseri viventi, vegetali e animali, sono sottoposti. Per Winckelmann la storia dell'arte procede come la storia naturale, come la vita, essa è la storia della vita. E qui rientra anche Cleopatra in quanto persona. Il secondo modello teorico è quello *ideale*: la morte, la scomparsa dell'arte antica deve portare gli uomini a parlare di essa, della sua essenza. Per Winckelmann la storia dell'arte non si limita solo a descrivere, a classificare e datare, egli dice infatti: " La storia dell'arte deve essere scritta perché venga esplicitata « l'essenza dell'arte». Qui, invece, troviamo la Cleopatra nelle sue "copie", nelle sue varie rappresentazioni che hanno il compito di esplicitare la sua essenza artistica. Deve essere dimostrata un'essenza dell'opera d'arte, nelle varie copie di un'opera d'arte per Winckelmann, cioè si deve dimostrare che anche esse sono "vive", hanno una essenza appunto, altrimenti restano dei fantasmi e quindi non potrebbero esistere.

La stessa rappresentazione di Cleopatra si basa su questi due modelli teorici. Secondo il modello naturale, la sua immagine, ma anche la sua stessa persona, in quanto essere vivente, vivono regolate da questo processo biologico, della

natura, secondo il modello ideale, dopo la morte della sua immagine, ma anche del suo corpo fisico, di esse se ne parlerà per quello che rimane di loro, ovvero della loro essenza, di ciò che hanno lasciato. Della sua persona, per ciò che è stata, per quello che ha detto, per quello che ha fatto, per le azioni che ha compiuto; della sua immagine, per come è stata realizzata, per i suoi colori, le sue forme, l'espressione del volto, l'azione o l'atteggiamento che si sono impressi nel momento in cui è stata colta. Entrambe dovranno far sì che gli uomini, i posteri, parlino di loro, ma non basta che essi ne parlino per descriverle, ne devono parlare per tirar fuori, per manifestare, per esprimere, per esplicitare la loro essenza.

La storia dell'arte nell'Antichità che ho intrapreso a scrivere non vuole essere una semplice narrazione della successione cronologica e dei mutamenti dell'arte stessa: io uso la parola *storia* [*Geschichte*] in quel significato più ampio che essa ebbe nella lingua greca, ed il mio proposito è di tentare di comporre un sistema dottrinale [*Lehrgebäude*] dell'arte…La storia dell'arte [*die Geschichte der Kunst*] nel senso più stretto è la storia della sorte che essa ha conosciuto relativamente alle differenti circostanze dei tempi, soprattutto presso i greci e i romani. Lo scopo principale però [della presente opera] rimane quello di discutere l'essenza stessa dell'arte [*das Wesen der Kunst*][65].

L'essenza nella novità

La storia dell'arte di Winckelmann è una «costruzione ideale», un *ideale di bellezza*, cioè l'«essenza dell'arte» che venne realizzata dai grandi artisti dell'Antichità. E' il «bello ideale» che dà l'essenza, la parte più importante, più vera, più significativa dell'arte. Ma come si giunge a questo *ideale* ? Winckelmann dice che esso lo si "coglie, lo si riconosce attraverso una «contemplazione reale degli oggetti» non "attraverso una contemplazione degli oggetti reali". Sono due cose diverse. Nella prima si specifica che è la contemplazione ad essere reale, nella seconda sono gli oggetti ad esserlo. Per arrivare a questo *bello ideale*, e dunque all'*essenza dell'arte*, occorre contemplare realmente gli oggetti che ormai non ci sono più, sono scomparsi. Ma come contemplarli ? Attraverso le loro copie che hanno la funzione di sostituire gli

[65]*Ivi*, pag. 20.

originali. Contemplare il passato attraverso il presente; il passato che si ripete, che continua ad esistere, a riprodursi nelle varie copie per sentirlo ancora vivo, per studiarlo e capirlo. E' un modo per Winckelmann per supplire al suo pessimismo storico.

La *storia dell'arte* non è altro che un mezzo, un tramite, una "mediazione, una ricostituzione testuale, una restaurazione ideale" delle opere artistiche del passato. Un'opera che si costituisce di nuovo, il cui ideale, la cui essenza viene restaurata. E' Winckelmann che inventa, come si è già detto, la storia dell'arte, in quanto, in lutto, piangente la morte del suo oggetto, ossia, l'antica bellezza, "costruisce gli oggetti assenti del suo racconto «con l'immaginazione», sulla base di vecchie descrizioni greche e latine alle quali egli deve prestar fede", alle quali deve credere perché costituiscono delle testimonianze, sulle quali egli deve basarsi per attenersi alla realtà del passato[66]. Da quello che è rimasto, dai "reperti" si immagina e si ricostruisce quello che doveva essere l'oggetto originario. Ciò che è rimasto di certo dirige l'immaginazione. Si parte da ciò che è rimasto per poi completare la parte restante con l'immaginazione.

Ma cosa è questa "essenza dell'arte" per Winckelmann ? Essa è il «buon gusto» , il bello, la bellezza, come si è detto poc'anzi. Di conseguenza, vi è un rifiuto assoluto di «qualsiasi deformazione del corpo», ovvero, non solo le malattie, ma anche il *pathos*. La deformazione di cui parla lo storico infatti riguarda sia il corpo che l'anima. E' una deformazione fisica e morale allo stesso tempo. Quella fisica sono le malattie, le malattie veneree e il rachitismo, in particolare, dilaganti nel '500, quella morale, dell'anima, è il *pathos*, "quella malattia dell'anima che deforma i corpi e quindi rovina l'*ideale* in quanto presuppone la calma della grandezza e della nobiltà d'animo", esso è il patire, la passione; esso rovina e deforma primariamente l'anima e poi il fisico somatizzandosi, proiettandosi, riflettendosi nel corpo, manifestandosi nell'alterazione, nella modificazione dell'aspetto fisico. In altre parole, il *pathos*, questo moto dell'animo umano, che, come dice la parola stessa, è movimento,

[66]*Ivi*, pag. 21-23.

va a mutare l'atteggiamento del soggetto il quale passa da uno stato di tranquillità e riposo, di calma, di staticità ad uno stato agitato, movimentato, inquieto, turbato. Un atteggiamento statico, calmo, tranquillo è sinonimo di grandezza, nobiltà, mentre uno in movimento è sinonimo di rozzezza, bassezza, volgarità. Il bello è calmo, il brutto è irrequieto. Come il movimento è il contrario della staticità, così il brutto è il contrario del bello. Il brutto guasta il bello, lo rovina, così il movimento guasta la staticità:

> Più tranquilla è la postura del corpo e più esso è atto a esprimere il vero carattere dell'anima: in tutte le posizioni che troppo si discostano dalla tranquillità, l'anima non è nella condizione che è la più propria, ma in uno stato di costrizione e di violenza. L'anima si conosce e si caratterizza maggiormente nelle passioni violente; grande e nobile lo è solo nello stato dell'unità, della tranquillità.

Un atteggiamento in movimento dunque

> … altera i tratti del volto, il contegno del corpo, e con essi le forme che costituiscono la beltà; e quanto maggiore è questa alterazione, tanto più la bellezza si perde. Perciò lo stato di tranquillità e di riposo, che secondo Platone era lo stato medio fra il dolore e l'allegrezza, veniva nelle arti considerato come un punto fondamentale. La tranquillità è lo stato proprio della bellezza, come del mare; e ci dimostra difatti l'esperienza che gli uomini più belli sono eziandio per l'ordinario i più tranquilli e di migliore indole….In oltre, la tranquillità e il riposo sì degli uomini che degli animali è quello stato, in cui meglio possiamo conoscerne e rappresentarne l'indole e le proprietà, come il fondo del mare e de' fiumi allor solo scopriamo che tranquille sono, o placide scorron l'onde. Da questa osservazione risulta che solo nella calma l'artista può riuscire a rendere l'essenza stessa dell'arte [*das Wesen der Kunst*][67].

Quello della tranquillità e del riposo è dunque uno stato medio, di equilibrio. E così è di tutte le cose della realtà. Ogni cosa la si può veramente conoscere per quella che è, al meglio, e meglio rappresentare, quando è distesa, calma, tranquilla, statica, diciamo "ferma". Essa viene rappresentata così come essa è, come veramente è. Come le acque del mare e del fiume, se esse sono calme e tranquille, distese, le si può osservare meglio, perché sono nitide, chiare, ben visibili; vi si possono ben vedere i loro fondali, e quindi ciò che è dentro di loro,

[67] *Ivi*, pag. 24.

nel loro profondo, possiamo dire, nella loro essenza, ciò che essi contengono. Quando un essere vivente, animale o uomo, è agitato, tutto in lui sfugge, non è possibile vedere nulla in modo chiaro in lui, non è possibile fare un'osservazione attenta e approfondita, non si può mettere a fuoco, non si può distinguere, non si ha una visione precisa e giusta, quindi corretta e bella. Così è per il mare, per il fiume, quando sono agitati, mossi dalle correnti, dalle onde, essi si sporcano, si "piegano" e i loro fondali non si possono vedere. Così è per l'opera d'arte, se presa in movimento i colori sono sfocati, sembra che fuggano.

Nella vita, in tutte le cose facciamo, se fatte di fretta, spesso vengono male, ci si dimentica di tanti particolari, oppure delle cose essenziali. Non si riesce a completare, a fare tutto di quella determinata cosa, non vi si pone attenzione e quindi la cosa stessa perde, perde la sua bellezza, perché non è compiuta, non è rifinita, si dice che è mancante di alcune sue parti, non vi è il tempo necessario per farlo, quindi non può rendere la sua essenza, ossia, il tutto ciò che è in quanto essere. Quando invece ogni cosa si fa con calma e tranquillità, c'è il tempo per poter portare a compimento ogni singola parte, per riflettere, pensare, guardare, curare ogni dettaglio e quindi per renderla bella al massimo, nella sua vera bellezza, rendere la sua essenza.

La storia dell'arte di Cleopatra è una restaurazione ideale delle opere artistiche create nel passato di Cleopatra, una ricostruzione di Cleopatra stessa. Se l'essenza dell'arte è il buon gusto, il bello, questo è anche ciò che si deve esplicitare dalle immagini di Cleopatra, e di conseguenza rifiutare ciò che è deforme, brutto, di cattivo gusto in esse. Ma in quali opere ? In tutte ? In quelle in cui si vede, si evince una certa compostezza, una calma dei suoi gesti, del suo sguardo, del suo atteggiamento, nella sua carnagione chiara, in quei capelli biondi. Una bellezza che è presente solo in alcune opere artistiche riguardanti questa donna. Nelle altre, in quelle note a tutti, dove viene raffigurata come una "zingara", con trucco pesante, bruna, in un continuo movimento, come una donna lussuriosa e perfida, non può esservi bellezza né nobiltà.

Ma questa essenza è in continuo divenire. Winckelmann "inventa il passato storico e allo stesso tempo lo scopre". Il passato storico è l'essenza e il divenire è la scoperta di esso. Il divenire dell'essenza e la scoperta del passato storico. Il divenire del passato storico e la scoperta della sua essenza. Il divenire delle opere passate di Cleopatra e la scoperta della loro essenza. La storia dell'arte, in quanto disciplina scientifica, possiede un tale retaggio, una tale eredità che non si sa a quale di essa rivolgersi. E' talmente ricco il patrimonio artistico che ce n'è davvero molto da scoprire. Dice però Didi-Hubermann: " Ma spesso si ignora il lascito di cui si è depositari".

Ecco che Winckelmann passa, così, dalla depressione causata da una morte dell'arte antica, all'entusiasmo della sua "scoperta", una riscoperta, un suo vivere di nuovo che chiama *imitazione*.

La sua depressione cominciò alla fine della sua opera principale, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, *Storia dell'arte nell'antichità*, quando pensava che non potesse più esistere un modo per "far rivivere" l'arte antica, ormai essa era persa ed era impossibile un ritorno del suo "oggetto amato". Vi era un "baratro" tra il lutto per la morte dell'arte antica e il desiderio di farla tornare a vivere, tra gli originali, dice Winckelmann "della statuaria greca e le loro «copie» romane. Occorreva dunque un "ponte" che collegasse il passato con il presente, e questo ponte poteva essere solo l'imitazione. Attraverso l'imitazione si può così avere una continuazione delle opere.

Nel neoclassicismo l'artista imita gli antichi per "rianimare il desiderio al di là del lutto". L'artista crea tra l'originale e la copia un legame tale che l'*ideale*, l'«essenza dell'arte» può rivivere attraverso il tempo." Solo con l'imitazione l'opera d'arte può rinascere, con una «presenza intensa». Attraverso l'imitazione possiamo «rivivere un'origine perduta». Il passato può rivivere nel presente. Il passato viene "rifatto" nel presente. L'imitazione è possibile perché "l'oggetto dell'imitazione non è un oggetto, bensì l'ideale stesso". L'oggetto, in quanto tale è qualcosa di materiale e quindi con il tempo si deteriora, muore, non

ne rimane più nulla di esso, invece il suo ideale, essendo qualcosa di immateriale, di spirituale, sopravvive, è eterno[68].

Mentre fino a poco prima Winckelmann pensava che l'arte greca fosse solo un "oggetto di lutto", e quindi irrimediabilmente morta e non più possibile recuperarla, ora ha compreso che solo attraverso l'imitazione è possibile farla rivivere. I neoclassici affermavano che "l'unica via per loro di divenire grandi, anzi, se possibile, inimitabili, è di "imitare gli antichi". I neoclassici vogliono fare qualcosa di diverso rispetto a quello che hanno fatto gli uomini del Rinascimento: mentre nel Rinascimento si volevano "riprendere dei modi dell'età classica greca e romana", pensando di essendo di essere i diretti discendenti degli antichi e quindi di avere con essi un legame, e la rievocazione che gli uomini del Rinascimento volevano operare non era quella di un passato aulico o mitologico, ma una rielaborazione di esso attraverso gli strumenti, le discipline moderne, del loro tempo, come la filologia, la storia che potessero fornire una visione, una fisionomia più autentica e più vera possibile dell'antico, esso infatti, non deve essere "imitato servilmente, ma deve essere di esempio e di ispirazione per nuove creazioni originali", i neoclassici volevano "ritornare alla magnificenza di quello stile, lo stile dell'arte antica, in particolar modo verso quella greco-romana". Gli uomini del Rinascimento volevano operare una "rinascita", far "nascere nuovamente" l'antico ma attraverso nuovi occhi, nuovi metodi, nuovi mezzi, vedendolo attraverso qualcos'altro, non direttamente, i neoclassici invece, volevano una rinascita più diretta, operando un "nuovo classicismo", facendo sì che ciò che loro imitano non possa essere imitato di nuovo , che nessuno possa rifare ciò che loro fanno, nessuno possa imitarli e di conseguenza possa imitare gli antichi. La vera imitazione è solo quella dei neoclassici, gli uomini del rinascimento non hanno veramente imitato gli antichi.

[68]*Ivi*, pag. 24-25.

Vi è una "vita e morte", "grandezza e decadenza" dell'antico che può tornare in vita grazie ad un *rinascimento* o *restaurazione* neoclassica. Solo i neoclassici hanno operato un vero "rinascimento" dell'arte antica. L'arte antica dunque può rinascere solo grazie all'imitazione che è imitazione dell'*ideale*. Il Neoclassicismo si "serve" del Rinascimento per tornare alla classicità, esso è il mezzo: " L'imitazione *moderna* degli inimitabili *antichi* sarebbe del resto stata possibile senza il termine medio costituito dall'imitazione *rinascimentale*, attraverso Raffaello soprattutto, di quei medesimi antichi ?" No, perché è grazie ad essi che i neoclassici hanno potuto conoscere le opere precedenti, che hanno potuto conoscere l'Antichità[69]. Quando si è in possesso di un documento, di un'opera del passato è perché essa ci è stata tramandata attraverso chi ci ha preceduto. Riuscire a diventare inimitabili proprio come lo sono stati gli antichi, imitandoli, questo è l'obiettivo dei neoclassici. E' un'imitazione nuova, moderna, appunto, quella dei neoclassici, rispetto agli uomini del Rinascimento, un'imitazione diversa. Rifare, cioè, quello che hanno fatto gli uomini del Rinascimento ma in maniera diversa.

Ritornando al *modello naturale* di cui fa uso Winckelmann, bisogna dire che esso viene sostituito più tardi da Aby Warburg con un *modello culturale*, e il *modello ideale* con un *modello fantasmale* della storia. In Warburg non esistono «rinascite, buone imitazioni, serene bellezze» dell'opera d'arte, ma la forma, l'opera si esprime attraverso l'«assillo, la sopravvivenza, la rimanenza, la ritornanza, per fantasmi». Il suo è un *modello psichico*, ovvero, non si basa sull'Ideale, ma sulla sua scomposizione teorica. Didi-Huberman, a proposito di questo modello psichico dice: " Si trattava, quindi, di un *modello sintomale*, in cui il divenire delle forme doveva essere analizzato come un insieme di processi tensivi: tesi, per esempio, tra volontà di identificazione e vincolo di alterazione, purificazione e ibridazione, normale e patologico, ordine e caos, tratti di evidenza e tratti di impensato".

Data l'opera d'arte originale, le successive sono come l'originale in divenire, e questo divenire deve essere analizzato, scomposto come un insieme di

[69]*Ivi*, pag.26.

processi tensivi, tesi cioè, tra il voler continuare ad identificarsi con l'originale ma, nello stesso tempo, legati, condizionati, sottoposti inevitabilmente all'alterazione, ad essere alterati, ad alterare l'originale e quindi subire modificazioni, cambiamenti, differenzazioni, purificazioni, mescolanze, ibridazioni, normali o patologiche. Delle opere insomma che possono riuscire ordinate o caotiche, che possono mostrare caratteri di evidenza con l'originale o di impensato, ossia, far uscire fuori tratti che prima nell'originale non c'erano od erano nascosti, non si vedevano, non si riusciva a percepirli, ai quali, appunto, non si pensava che vi potessero esistere[70].

Possiamo dire che Warburg "rivoluziona" il pensiero dell'arte e della storia Da Warburg in poi, non si è più *davanti all'immagine e davanti al tempo come prima*, si ha, cioè, uno sguardo nuovo di essi, si vede l'immagine e il tempo con occhi diversi, ci si pone in modo diverso, con una diversa concezione. La differenza con Winckelmann è che mentre per quest'ultimo la storia dell'arte "comincia ogni volta", si "opera una rifondazione sistematica" di essa, la quale rinasce, nasce sistematicamente, per Warburg la storia dell'arte si "inquieta", la *storia del'arte si perturba*, "volge ad un'origine", è sempre in divenire continuo, in continuo movimento, in uno stato di agitazione, non si ferma mai e quindi si muove per cominciare, per avere un inizio, si movimenta verso un'origine. Warburg ha un'opposta visione della storia dell'arte rispetto al Winckelmann. Per Warburg la storia dell'arte non è "un cominciamento assoluto", una tabula rasa" , ma "un vortice nel fiume della disciplina, un vortice, un movimento-agitatore, al di là del quale il corso delle cose risulta modificato, se non sconvolto in profondità"[71].

Warburg, così come la sua concezione dell'opera d'arte, diventa un "assillo, un'ossessione", esso, come l'opera d'arte, è un fantasma, ritorna sempre, sopravvive a tutto, riappare di tanto in tanto, enuncia una verità riguardo l'origine. Qualcuno e qualcosa che non si può dimenticare; in fondo è stato riconosciuto come il padre fondatore dell'iconologia. Potremmo leggere l'opera

[70]*Ivi*, pag. 30.
[71]*Ibidem*, pag. 30.

di Warburg come un testo profetico, un testo che preannuncia, che ci parla di qualcosa che deve accadere, che la prevede, sa già della sua esistenza, di come essa sarà, essa è un *sapere a venire*, un qualcosa che si sa che dovrà avvenire. Egli e tutta la sua opera si proiettano verso un "dopo", verso un futuro. Di se stesso Warburg "diceva di essere fatto non per *e-sistere* ma per rimanere come un bel ricordo" e qui Didi-Huberman aggiunge il termine *in-sistere*. Quindi se Warburg non è fatto per *e-sistere* ma per *in-sistere*, vuol dire che egli e con lui la sua opera non nascono per poi morire, quell'*e-sistere*, infatti, sta a significare che c'è e poi non c'è più, *e* = *ex*, che è fuori, che arriva e poi se ne va, mentre *in-sistere* vuol dire che egli e la sua opera nascono per poi restare, *in* = *dentro*, che sta all'interno, che rimane, resta e non muore. Il termine stesso di "sopravvivenza", di "ritornanza delle immagini", di *tempo per i fantasmi*, il *Nachleben* , come lo chiama lui, è un "dopo-vivere: un essere del passato che continua a sopravvivere"[72]. Le stesse immagini di Cleopatra possono essere definite, così, sintomali, si ripetono, insistono, sono in continuo divenire, si trasformano. In loro, come si è già accennato, restano degli elementi comuni ma nello stesso tempo si modificano, cambiano continuamente, vi si scoprono degli altri. Si comprende dunque come l'immagine della Cleopatra che tutti conosciamo non è poi "data per scontata", non è definitiva e non è detto che sia quella che rispecchia la vera regina egiziana.

Ma le forme, l'arte, sopravvivono attraverso uno *spostamento*, facendosi *passamuri*, oltrepassando, andando al di là della storia dell'arte, attraversandola magicamente Occorre, come dice Warburg, *de-territorializzare il sapere sulle immagini*, *decostruire le frontiere disciplinari*, bisogna ampliare metodologicamente i confini della nostra scienza dell'arte, ovvero dobbiamo andare oltre ciò che sappiamo, ciò che conosciamo, oltre il territorio del nostro sapere, dobbiamo abbattere la frontiera della cultura di una determinata disciplina per sapere, per conoscere di più di quello che sappiamo, per apportare più conoscenza a un determinato sapere, per distruggere, decostruire le frontiere tra le varie discipline per far sì che si rapportino tra loro, che ci sia

[72]*Ivi*, pagg. 31-34.

uno scambio, che non si chiudano in loro, ma si aprano e accolgano l'una il sapere e la conoscenza dell'altra, per migliorarsi, per approfondire, per aggiungere cose nuove che possano riuscire a far capire di più e meglio la propria. Come Warburg, anche noi non dovremmo sentirci soddisfatti della territorializzazione del sapere sulle immagini cleopatriane, perché "noi non siamo davanti all'immagine come davanti a una cosa di cui possiamo tracciare le frontiere esatte"; quando guardiamo un quadro di Cleopatra, una pittura di essa, una scultura raffigurante la regina d'Egitto, un suo dipinto, non mmo pensare che tutto ciò che vediamo in essi sia definitivo. Quello che di essi sappiamo sono i dati essenziali, dei dati semplici come l'autore, la data, la tecnica, l'iconografia, ma tutto ciò non può bastare, non è sufficiente per comprenderli veramente a fondo[73]. "Un'immagine è il risultato di movimenti provvisoriamente sedimentati o cristallizzati al suo interno". Un'immagine è il risultato di movimenti, di azioni che si sono stabilizzati momentaneamente, che si sono impressi in quel momento, in quel preciso istante in cui si stava realizzando quella stessa opera d'arte. E' la realizzazione di un pensiero del momento; il pensiero che si esprime in quell'immagine, data in quel modo, in quel preciso tempo. Non è fissa quindi. Non è un momento fisso ma energetico, dinamico, che in quel momento si è come "fermato", ma che continua, continuava da prima e continua dopo.

Questi movimenti la attraversano completamente, hanno ciascuno una traiettoria, storica, antropologica, psicologica, che parte da lontano e prosegue al di là di essa". Essi sono di passaggio, attraversano, passano l'opera d'arte immettendovi in essa e lasciando al suo interno ciò che di storico, antropologico, psicologico hanno con sé, si fermano per il tempo della realizzazione dell'opera, lasciando la loro impronta, il loro segno e poi proseguono e vanno oltre essa.

"Noi ci troviamo davanti all'immagine come *davanti a un tempo complesso*, il tempo provvisoriamente configurato, dinamico, di quegli stessi movimenti. La

[73]*Ivi*, pagg. 37- 40.

conseguenza di un «ampliamento metodologico dei confini» non è altro che una deterritorializzazione dell'immagine e del tempo che ne esprime la storicità. Ciò significa che *il tempo dell'immagine non è il tempo della storia in generale*." Quando guardiamo un'immagine di Cleopatra dobbiamo sapere che abbiamo davanti un'opera d'arte che è espressione di un particolare tempo storico, di una parte di storia, di una parte di tempo, una parte di tutta la storia di Cleopatra, di tutto il tempo di cui ella fa parte che si sono fissati in quel momento in cui l'immagine è stata prodotta, quindi essa è in continuo movimento, è dinamica.

Ampliando metodologicamente i confini si arriva ad una deterritorializzazione dell'immagine, quindi si và oltre essa, oltre ciò che rappresenta in quel preciso istante in cui è stata realizzata, oltre il suo significato del momento, oltre quel preciso tempo storico. Occorre operare un superamento delle barriere, come fa Warburg, ovvero decompartimentare l'immagine e il tempo, non lasciare, cioè, che l'immagine e quindi il suo tempo siano chiusi nel loro compartimento[74].

E come farlo ? Il primo modo è quello di mettere in moto, spostare la storia dell'arte attraverso il *differire*, ossia nel prendere tempo, un altro tempo rispetto a quello specifico in cui è nata quella particolare immagine. Differire, prendere un tempo diverso, un tempo differente, vedere oltre quel tempo dell'immagine, quindi un altro tempo, ed essendo un altro, di conseguenza è differente. Occorre spostarsi, spostare la storia dell'arte dal suo territorio, dai suoi confini. "L'immagine andrebbe quindi considerata come *ciò che sopravvive di un popolo di fantasmi*. Fantasmi le cui tracce sono appena visibili, e tuttavia disseminate dappertutto". Le immagini di Cleopatra devono essere viste come ciò che sopravvive, ciò che è sopravvissuto della regina nel tempo. Un'opera d'arte è un fantasma, è quello che sopravvive di un soggetto, è il fantasma di quel soggetto. Il fantasma non si trova però solo in un'immagine artistica, in un'opera d'arte, esso non sopravvive solo in questa forma, ma anche in altre. Essa diventa tanti fantasmi, un popolo di fantasmi che si trova in ogni parte,

[74]*Ivi*, pag. 40.

non solo quindi nella storia dell'arte, ma anche nelle altre discipline, nella musica, nella letteratura, nel cinema, in tutte le altre discipline. Tracce di quel soggetto le troviamo allora sparse dappertutto. Si deve cercare anche oltre un territorio. Cercare notizie di quell'immagine non solo nella storia dell'arte, ma anche in altre "materie". Il fantasma Cleopatra non vive solo nella storia dell'arte, ma lo troviamo in tutte le altre arti che hanno fatto rivivere questo personaggio: i libri che su di lei sono stati scritti, i film prodotti, le opere in musica, le tragedie teatrali ecc…

Il secondo modo è quello di *cambiare direzione*, *muoversi verso il terreno*, andare sul posto. Che cosa s'intende ? E' uno spostamento del punto di vista dell'io che sposta la definizione di oggetto. Cambiando il proprio punto di vista, il proprio modo di vedere l'oggetto, l'oggetto stesso prenderà un'altra definizione, cambierà, si vedrà diverso da come si vedeva prima, assumerà un altro aspetto. Si tratta di compiere un vero e proprio viaggio. Se prima si trattava di un viaggio virtuale, tra le discipline, ora si tratta di un viaggio reale, tra i Paesi, i popoli, le civiltà, le culture diverse, l'andare direttamente sul posto, non per cercare una *parità o disparità* rispetto al proprio Paese, la propria civiltà, la propria cultura, ma per osservare le differenze e operare una comparazione, per una «incorporazione visibile dell'estraneità[75].

"«L'immagine», secondo Warburg, «è un fenomeno antropologico totale», una cristallizzazione, una condensazione particolarmente significativa di ciò che una «cultura» è in un momento particolare della sua storia". In altre parole, l'immagine è un evento che riguarda la totalità dell'essere umano sotto tutti i suoi aspetti, una fissazione, una rielaborazione, una rappresentazione, un'espressione, una realizzazione di quello che è la cultura in un dato momento storico. L'immagine è il risultato di un momento culturale preciso.

La storia dell'arte si deve *aprire* ad altre discipline, deve attingere, prendere da esse, intessere rapporti attraverso i quali si può riuscire a capire, a

[75]*Ivi*, pagg.41- 44.

comprendere meglio un'opera d'arte, cosa essa rappresenti, saper darle un'interpretazione. Come affermava Edgar Wind, (Berlino, 14 maggio 1900-Londra, 12 settembre 1971) storico dell'arte interdisciplinare, specializzato nell'iconologia del Rinascimento, membro della scuola degli storici dell'arte di Warburg : «per Warburg qualsiasi tentativo di separare l'immagine dal suo rapporto con la religione e la poesia, con il culto e il dramma, equivale a interromperne la linfa vitale». L'immagine è un insieme di tutto questo, di tutte queste discipline, c'è tutto in essa al suo interno[76].

Cleopatra, un mito dell'eterno ritorno

L'operazione di *Nachleben der Antike*, ossia il "vivere dopo" dell'antichità, questo sopravvivere, «è il problema fondamentale» di cui la ricerca d'archivio e la biblioteca tentano di mettere insieme tutti i materiali, per coglierne sedimentazioni e movimenti di terreno. Nell'archivio e nella biblioteca si devono cercare tutti quei materiali in cui possiamo trovare le fissazioni, i movimenti che hanno permesso la sopravvivenza dell'antichità, e in ogni disciplina possiamo trovare i segni, le tracce dell'antichità. Essa non sopravvive dunque solo nella storia dell'arte ma anche nelle altre discipline, come si è già detto. Occorre tornare indietro, indietro con il tempo, con la storia per capire questa sopravvivenza dell'antichità. Si deve compiere quello che Warburg stesso chiama «viaggio verso le sopravvivenze». Si deve ripercorrere l'evoluzione, ma è un'evoluzione a ritroso, non è quella che ogni storia richiede, non è quella basata sul modello delle scienze naturali, che procede nel tempo, in avanti, ma è atemporale, si va indietro, si deve ripercorrere la storia passata, l'archeologia. Questo processo non porta solo al ritrovamento al suo interno di nuovi oggetti di studio, ma *apre il tempo* anche, si apre ad un altro tempo, un tempo nuovo, un tempo passato. E' fuori dal tempo attuale. Questo significa

[76]*Ivi*, pagg. 48-50.

fare storia, storia di una cultura. E quello che viene chiamato *survival* in inglese[77]. Occorre, dunque, tornare indietro, fin dalle prime rappresentazioni artistiche di Cleopatra per capire la sua sopravvivenza nel tempo, si deve compiere un viaggio verso le rappresentazioni passate, le sopravvivenze di questa icona nel tempo, si deve ripercorrere l'archeologia cleopatriana per ricercare nuovi oggetti di studio sulla regina d'Egitto, occorre aprirsi ad un altro tempo, andare indietro per tornare alle origini di questa icona per poi andare avanti e arrivare fino ai giorni nostri.

Il presente è intessuto di passati multipli afferma Warburg. Il presente, questo momento, è il risultato di tante cose molteplici passate, esso è così come è perché è l'espressione di ciò che è accaduto in precedenza. Una specifica esperienza in un determinato luogo e momento si presenta come un *nodo di anacronismi*, "di intrecciarsi di cose passate e presenti". E' un misto di passato e presente. Da ciò risulta che i fatti di cultura sono estremamente vari e di una complessità vertiginosa. Ma quel che è ancor più vertiginoso è il gioco del tempo nell'attualità. Un'immagine attuale di Cleopatra è intessuta di quello che è stata in passato, è un intreccio di passato e presente. Perciò si può parlare di lei come di un personaggio estremamente vario e complesso.

Di tutto ciò che si osserva si deve fare storia. La complessità orizzontale, lineare che vediamo in un oggetto, ha un sua complessità verticale del tempo. La rete complessa della nostra civiltà è legata insieme da progresso, da degradazione, da sopravvivenza, da reviviscenza, da modificazione. Se osserviamo attentamente i particolari più comuni di ogni cosa quotidiana, rifletteremmo su fino a che punto siamo noi a crearla e fino a che punto, invece, essa è il risultato della trasmissione e modificazione del passato. Uno stesso particolare può essere interpretato in modo diverso, può rappresentare un segno differente a seconda del tempo, del periodo storico in cui ha vissuto. Uno stesso oggetto, in un determinato periodo storico può essere trasformato o scambiato o mutilato rispetto allo stesso vissuto in un altro periodo storico, ma

[77]*Ivi*, pagg. 51- 53.

è sempre lo stesso, perché entrambi "portano la loro storia chiaramente impressa". La sopravvivenza di un oggetto, di una forma è un'impronta. Dire che nel presente vi è impresso una molteplicità di passati è dichiarare l'indistruttibilità di un'impronta nel tempo sulla forma stessa. Le sopravvivenze sono tenaci, come dire che «antiche abitudini conservano il loro posto in una nuova cultura». La tenacia delle sopravvivenze è paragonabile ad «un corso d'acqua, che, dopo essersi scavato un letto, lo seguirà per secoli». Questa è la «permanenza della cultura». La permanenza della cultura è un *sintomo*, ovvero un effetto finale, un convergere di molteplici azioni e reazioni, "un tratto d'eccezione, una cosa spostata"[78]. Un'immagine, ma qualsiasi immagine di Cleopatra può essere interpretata in modo diverso a seconda del periodo storico in cui viene realizzata, è l'antica Cleopatra che conserva il suo posto in una nuova cultura, come se si adattasse al nuovo tempo.

Le sopravvivenze degli oggetti passati si trovano nelle piccole cose, nella "*tenuità* di cose minuscole, superflue, irrisorie, anormali". Edward Burnett Tylor, (Londra, 2 ottobre 1832- Wellington, 2 gennaio 1917) antropologo britannico, aveva sostenuto che i segni, soprattutto quelli piccoli, hanno un grande potere. Egli stesso era attratto, affascinato dai fenomeni espressivi del gesto tanto che aveva delineato una teoria del «linguaggio emozionale e imitativo» Per lui, il sintomo è l'unico modo per accedere alle sopravvivenze. Forse l'unico modo per sentire la *voce dei fantasmi*. Nel campo delle scienze storiche e antropologiche la traccia è un'espressione specifica della sopravvivenza. Tanti piccoli segni, tante piccole tracce in ogni rappresentazione artistica di Cleopatra che si ripetono, ricorrono insistentemente, come quel suo particolare modo di acconciarsi i capelli, di truccarsi, di atteggiarsi, di guardare, di vestirsi, rivelano quanto a lungo nel tempo sopravviva questa donna, quanto continua ancora a vivere ai giorni nostri. Ogni rappresentazione è un'imitazione dell'altra che, seppur differente, conserva però sempre alcune caratteristiche tipiche.

[78]*Ivi*, pagg. 54- 56.

Warburg in particolare si interessava alle vestigia dell'Antichità classica. Queste vestigia non riguardavamo, però, gli oggetti di resti materiali, quindi la materialità, ma sussistevano nelle forme, negli stili, nei comportamenti, nella *psyche* . Tylor era particolarmente interessato ai *survivals* per due motivi: il primo perché essi stanno a designare una *realtà negativa* in quanto sono lo scarto, la cosa fuori dal tempo e fuori uso della società, il secondo è che essi designano una *realtà mascherata* poiché persistono e testimoniano uno stato della società che non c'è più, ma questa persistenza è modificata, è cambiata di statuto, di significato. Le sopravvivenze sono sintomi fantasmali e sintomali, sono *realtà d'effrazione* e *realtà spettrali*, sono fantasmi e intrusi nello stesso tempo[79]. Cleopatra oggi è un survival, una sopravvivenza negativa perché quello che di lei oggi possediamo può essere inteso sia come uno scarto, nel senso che è un "residuo", "ciò che rimane di lei" e quindi è un personaggio fuori dal tempo, che non vive nella nostra società, poiché ormai non esiste più da secoli, ma è anche una realtà mascherata perché è la testimonianza di un'epoca, di un periodo storico che non c'è più ma che persiste modificato, adattato al nostro tempo e quindi è come se indossasse una maschera, non è Cleopatra, non è il suo tempo allo stato puro, quello vero che noi oggi riviviamo.

Warburg considera anche la sopravvivenza come una impurità del tempo e questa impurità è propria del Rinascimento. Burckhardt, invece, parla di «residui viventi», ovvero, ciò che resta, che rimane dei viventi, "un'energia residua, una traccia di vita passata, di una morte appena evitata e quasi continuata, in una parola, *fantasmale*". Il Rinascimento prende la sua *vitalità* proprio da questa sopravvivenza; esso vive di questa sopravvivenza. Ma questa sopravvivenza come viene intesa ? Come essa intende la «vita delle forme», come comprenderla ? E le «forme del tempo» che quella vita dispiega ? Come può essere intesa la sopravvivenza di Cleopatra, la vita delle sue forme ? Warburg offre un modello di tempo specifico delle immagini, il *Nachleben*, del quale si è accennato prima, questo vivere dopo, un *modello di anacronismo*,

[79]*Ivi*, pagg. 56- 59.

questo collocare in un periodo storico avvenimenti o fenomeni accaduti in un'altra epoca. Occorre pensare che la sopravvivenza di Cleopatra si colloca in un suo tempo specifico, "vive dopo", in un periodo storico diverso da quello in cui è vissuta, che viene dopo di quello in cui è vissuta. Warburg pone al centro di tutta la sua ricerca il problema della «sopravvivenza dell'Antichità». Con questa espressione i suoi amici e collaboratori, tra cui Fritz Saxl, (Vienna, 8 gennaio 1890- Dulwich, 22 marzo 1948) storico dell'arte e Jacques Mesnil, (Bruxelles, 9 luglio 1872- Montmauren-Diois, 14 novembre 1940) giornalista e critico d'arte, confermano questa sua voglia di capire, di comprendere la sopravvivenza dell'antichità:

> La biblioteca fondata ad Amburgo dal professor Warburg si distingue da tutte le altre in quanto non è affatto dedicata a una o a più branche del sapere umano, non rientra in nessuna delle categorie consuete – generali o locali – ma è formata, classificata e orientata ai fini della soluzione di un problema, o piuttosto di un vasto insieme di problemi tra loro connessi. Il problema è quello di cui Warburg si è occupato fin dalla giovinezza: cosa rappresentava veramente l'Antichità per gli uomini del Rinascimento? . Che significato aveva per loro ? In quali campi e per quali vie essa ha esercitato la sua influenza ? Il problema, posto in questi termini, non è per lui una questione di ordine unicamente artistico e letterario. Il Rinascimento non evoca soltanto l'idea di uno stile, ma anche e soprattutto l'idea di una *cultura*: il problema della sopravvivenza e della rinascita dell'antico è un problema religioso e sociale quanto artistico[80].

Questa testimonianza ci fa capire quanto Warburg sia interessato a questo problema e la sua biblioteca, il suo studio siano particolarmente rivolti verso la ricezione dell'Antichità da parte del Rinascimento. Nella sua biblioteca non vi erano testi che parlassero d'altro, di cultura varia, di varie discipline, ma libri incentrati tutti su questo tema, che ruotavano intorno a questo argomento. Per il Rinascimento, si chiede Warburg, cosa era l'Antichità ? Che significato aveva, cosa rappresentava ? Come veniva vista ? Come aveva influenzato il Rinascimento ? Tutte queste domande per Warburg, però, non riguardavano solo il campo artistico e letterario, poiché il Rinascimento non è solo uno stile, ma riguarda la cultura in generale, ovvero, è un problema generale che

[80]*Ivi*, pagg. 79- 80.

riguarda ampi aspetti, vari campi, tutti i campi della cultura e della vita, quindi esso è anche un problema religioso e sociale. Come è stata vista, come è stata recepita, come è stata interpretata Cleopatra nel Rinascimento e in nelle altre epoche storiche ?

Ma questo problema sollevato da Warburg non era poi così nuovo, poiché già Winckelmann con il suo neoclassicismo e i suoi seguaci avevano proiettato questa «Antichità» nel «presente» vivo degli uomini del XIX secolo, avevano già loro provveduto a far rivivere nel loro tempo questa Antichità. Warburg aveva una conoscenza molto precisa di tutta la letteratura storica relativa al problema della «tradizione antica». E grazie a questa conoscenza egli si differenzia ancora di più, la sua ideologia si differenzia ancora di più da tutte quelle altre che, sotto varie denominazioni circolavano in quell'epoca.

La sopravvivenza intesa da Warburg, il *Nachleben*, era differente da qualsiasi altra ideologia di sopravvivenza precedente o contemporanea, per il fatto che essa non era sovrapponibile ad alcuna periodizzazione storica, ovvero, non corrispondeva a nessun periodo storico, non si poteva collocare in nessuna epoca. Quello di Warburg è un "concetto strutturale", esso riguarda il Rinascimento e il Medioevo insieme, nello stesso tempo. Cosa vuol dire con ciò Warburg ? Che « ogni epoca ha la rinascita dell'Antichità che si merita», ossia, ogni periodo storico, ogni epoca rivive l'Antichità a modo suo proprio, ognuna la vede in modo diverso dall'altro, la concepisce in maniera diversa dall'altra, la immagina, la interpreta in modo diverso dall'altra, la realizza con gli occhi propri di quell'epoca. Per dirla con Warburg "ogni periodo ha la sopravvivenza che gli è necessaria".

La sopravvivenza warburghiana non può essere dunque corrispondente a nessun periodo in particolare perché essa *descrive un altro tempo*, "disorienta la storia, la apre, la rende più complessa, in una parola, la *anacronizza*; quindi è tutto invertito, fuori dal tempo: *le cose più antiche vengono a volte dopo cose meno antiche*. La sopravvivenza *disorienta la storia*, ci si trova disorientati, non si ha più l'orientamento del tempo, delle cose, "ogni periodo è intessuto del proprio

nodo di antichità, di anacronismo, di presenti e di propensioni verso il futuro". Ogni periodo ha in sé il proprio passato, il proprio presente e quello slancio verso il futuro[81]. Cleopatra e il suo tempo, nel loro ritornare non vengono sovrapposti o sono corrispondenti ad un periodo storico particolare Essi rivivono sì in un altro tempo diverso dal loro, ma vi entrano a far parte con *il loro tempo*.

Warburg si chiede "perché il sapere medievale sopravvive in Leonardo da Vinci? Perché il gotico settentrionale sopravvive al Rinascimento classico ? Michelet, (Parigi, 21 agosto 1798- Hyéres, 9 febbraio 1874) storico francese, diceva già del Medioevo che è « tanto più difficile da uccidere in quanto è morto da gran tempo ». Sono le cose morte da gran tempo, in effetti, che incombono sulla nostra memoria, e le abitano, più efficacemente e più pericolosamente. La massaia, per esempio, dei nostri giorni, quando fa il suo oroscopo, continua a manipolare i nomi di dei antichi cui nessuno ormai dovrebbe credere". E' una sopravvivenza che *aprela storia*, non è più dunque chiusa nel suo presente, ma si apre verso il passato e verso il futuro, ma con questa espressione Warburg vuole intendere anche una ««storia dell'arte aperta ai problemi antropologici della superstizione, della trasmissione delle credenze», una storia dell'arte che sia «psicologia della cultura». La storia, così, diviene più complessa, per il fatto stesso che la sopravvivenza "allarga il campo dei suoi oggetti, delle sue prospettive, dei suoi modelli temporali". Essa "libera una sorta di « margine di indeterminazione» nella correlazione storica dei fenomeni". La sopravvivenza rompe quei limiti, quegli schemi, quei margini, quella determinazione nel legame storico che i fenomeni hanno tra loro. Il dopo diventa prima del prima, come, Warburg fa l'esempio, l'opera di Rembrandt che da Warburg stesso viene definita « più antica e più classica» di quella di Antonio Tempesta che pure nella storia la precede. Anche la forma si distacca, si allontana, si libera dal contenuto, come accade negli affreschi di Ferrara, "dove la struttura rinascimentale, la posizione reciproca delle figure, lo stesso riferimento astrologico, coesiste con un'iconografia ancora medievale, araldica e

[81]*Ivi*, pagg. 81- 82.

cavalleresca". Tanto più Cleopatra è antica, tanto più passano i secoli dalla sua morte, tanto più incombe nel nostro tempo, tanto più se ne parla, tanto più se ne rappresenta. Ella, che è più antica viene dopo il Medioevo, dopo il Rinascimento, dopo il Neoclassicismo ecc…

Warburg riprende una frase di Goethe che dice : « ciò che chiamiamo spirito del tempo, non è altro, in realtà, che lo spirito dell'onorevole storico in cui quel tempo si riflette».

In virtù di ciò, stando quindi a quanto afferma questa frase, la grandezza di un'artista, di un'opera d'arte, è commisurata da Warburg alla sua capacità di *resistere* a uno spirito siffatto, a un siffatto «tempo d'epoca». Il tempo della storia, in realtà, si riflette nello spirito, nell'anima, nell'occhio dello storico; lo spirito di un'epoca è lo spirito di uno storico e lo spirito di uno storico è lo spirito di un'epoca. La grandezza di un'artista è tale solo se è capace di resistere allo spirito del suo tempo[82].

Secondo Warburg, "I fantasmi di questa storia delle immagini vengono da un passato incoativo, indicano, cioè, l'inizio di un'azione: sono la *sopravvivenza di una prenascita*". I fantasmi della storia delle immagini di Cleopatra stanno ad indicare l'inizio di qualcosa, sono la sopravvivenza dell'inizio di una nuova Cleopatra, di una nuova nascita di Cleopatra stessa, vengono da una morte e danno inizio ad un'altra nascita, di un'altra sua rappresentazione artistica. L'analisi di essi dovrebbe dirci qualcosa di decisivo su quella che Warburg chiama la «formazione di uno stile», la sua morfogenesi. Il modello del *Nachleben* non riguarda quindi soltanto una ricerca delle sparizioni. Vuole trovare piuttosto l'elemento fecondo di esse, quanto in esse costituisce una traccia e, con ciò, si rende capace di una memoria, di un ritorno, se non di una «rinascita».

Questo discorso di Warburg si collega con quello di Charles Robert Darwin, (Shrewsbury, 12 febbraio 1809- Londra, 19 aprile 1882) naturalista e geologo

[82]*Ivi*, pagg. 82- 84.

brittanico che porta alla ridefinizione del modello biomorfico dell'evoluzione…..L'analisi delle «comparse accidentali» di Darwin trattava in modo notevole il «ritorno dei caratteri perduti», lo collegava con il motivo delle «latenze» attraverso le quali sopravvive la struttura biologica dell'«antenato comune». Lo stesso Darwin porta un esempio:

> Nei colombi abbiamo però un altro caso, cioè la comparsa accidentale, in tutte le razze di uccelli di un colore blu ardesia con due strisce nere sulle ali, groppone bianco, una striscia all'estremità della coda, con penne esterne bordate esternamente di bianco in prossimità della base. Poiché tutti questi segni sono caratteristici del progenitore colombo torraiolo, mi sembra che non si possa dubitare trattarsi di un caso di reversione anziché di una variazione nuova, ma analoga, che appaia indipendentemente in più razze…E' certamente sorprendente che caratteri perduti per molte, forse centinaia di generazioni, debbano apparire di nuovo…In una razza che non è stata incrociata, ma in cui *entrambi* gli ascendenti hanno perduto alcuni caratteri dei loro progenitori, la tendenza debole o forte che sia a riprodurre il carattere perduto, potrebbe trasmettersi per un numero quasi illimitato di generazioni. Quando un carattere perduto riappare in una razza dopo un gran numero di generazioni, l'ipotesi più probabile è non già che un individuo torni a rassomigliare improvvisamente a un antenato che lo ha preceduto di centinaia di generazioni, ma che il carattere in questione sia rimasto latente in tutte le successive generazioni e infine, presentandosi le condizioni favorevoli a noi sconosciute, sia ricomparso[83].

Analizzando alcune "comparse" dell'icona Cleopatra si può dedurre che vi sono in tutte dei segni caratteristici presenti fin dalla prima di esse anche se in modo diverso in ognuna. Non si può parlare comunque di variazione nuova ma analoga in questo caso, ma di reversione, ovvero di un ritorno di quelle caratteristiche. Anche se un carattere riappare in alcune copie dopo un grandissimo numero di esse non significa che d'improvviso quella copia torni ad assomigliare improvvisamente a quella copia che l'ha preceduta da tantissimo tempo, ma che quelle caratteristiche particolari sono rimaste latenti, nascoste per tutte le successive copie e che infine, presentandosi delle condizioni favorevoli, ancora poco conosciute, siano ricomparse.

Poco prima della metà degli anni venti, Jean Seznec, (Morlaix, 19 marzo 1905- Oxford, 22 novembre 1983) storico mitografo, nella sua opera *La*

[83] Charles Darwin, *On the Origin o f Species by Means of Natural Selection, or The Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, Murray, London [trad. it. a . c. di Luciana Fratini dalla sesta edizione (1872), *L'origine della specie*, Boringhieri, Torino 1985].

sopravvivenza degli dei antichi mostra come la sopravvivenza dell'antico sia "un elemento di disturbo cronologico tra Medioevo e Rinascimento"; esso infatti è visto come un'interferenza tra i due periodi storici, proprio per il suo continuare a vivere oltre la morte:

E' un fatto ormai che , con l'approfondirsi della nostra conoscenza del Medioevo e del Rinascimento, la tradizionale contrapposizione tra le due età si va attenuando sempre di più, per modo che…l'una epoca ci appare «meno buia e statica, e l'altra «meno brillante e improvvisa». Soprattutto si fa strada ormai la consapevolezza che l'antichità pagana, lungi dal «rinascere» nell'Italia del secolo decimo quinto, era sopravvissuta nella cultura e nell'arte medievali; e che anche per gli dei non vi fu alcuna «risurrezione», giacché essi in realtà non erano mai scomparsi dalla memoria e dalla immaginazione degli uomini…La continuità della tradizione è oscurata dalla diversità degli stili, giacché l'arte italiana dei secoli decimo quinto e decimo sesto ama rivestire i vecchi simboli con le forme di una giovane bellezza. Nondimeno, il debito del Rinascimento nei confronti del Medioevo è inconfondibilmente scritto nei testi. Noi cercheremo quindi di mostrare come, e attraverso quali vicissitudini, si sia trasmessa, di secolo in secolo, l'eredità mitografica del mondo antico, e altresì come ancora alla fine del Cinquecento i grandi trattati sugli dei, su cui si alimenteranno l'umanesimo e l'arte di tutta l'Europa, dipendano dalle compilazioni medievali e siano impregnati del loro spirito.

Gli studi intorno al Medioevo e al Rinascimento, ormai sempre più approfonditi, sempre più accurati, ci hanno condotti a scoprire che non esiste quasi più una differenza, una contrapposizione tra le due epoche, ma esse hanno qualcosa che le unisce: il Medioevo non è più il periodo buio, fermo, in cui nulla viene prodotto nei vari campi della cultura, perché esso è ereditario dell'antichità pagana, così anche degli antichi dei, i quali non hanno avuto bisogno di "risorgere"perché non sono mai morti, mai scomparsi dalla memoria e dall'immaginazione degli uomini. Essi hanno continuato sempre ad esistere, e per questo il Medioevo può dirsi un'epoca viva, un'epoca di luce e ricchezza.

Allo stesso modo il Rinascimento non è poi così "brillante" come lo si è definito in quanto è l'indiretto erede dell'Antichità la quale prima di arrivare ad esso è già passata per l'età di mezzo che è immediatamente successiva ad essa e si è impregnata dello spirito medievale, arrivando non più "pura" al Rinascimento. L'intenzione quindi di Seznec è quella di mostrare come l'Antichità pagana si sia trasmessa nei vari secoli e come i grandi trattati sugli dei della fine del Cinquecento che forniranno la base per i periodi successivi, l'umanesimo e l'arte europea si siano influenzati, si siano, per così dire, "inquinati," abbiano assorbito lo spirito medievale e di conseguenza abbiano perso la loro unicità, il loro splendore.

La tradizione cleopatriana costituirà indubbiamente un elemento di "disturbo" per il Medioevo, o per meglio dire, di sconvolgimento, ma non solo per il Medioevo, ma per tutti i secoli a venire.

Capitolo II

Jean de Thuin riscrive la *Pharsalia* di Marco Anneo Lucano. *Le Roman de Jules César* e la scoperta di una "nuova Cleopatra".

Nel capitolo precedente si è detto che Cleopatra non godeva di buona fama presso il popolo romano per il fatto che ella non rientrava nei canoni della concezione della figura femminile dell'antica Roma. Si è detto anche che questa visione negativa venne accentuata con più vigore dagli scrittori e dai poeti del periodo augusteo. Tra essi, in particolare, vi è Marco Anneo Lucano che intorno al 61 d. C. scrisse un poema epico romano dal titolo *Pharsalia* o *Bellum Civile*, ovvero *Farsaglia* o *La guerra civile*. E' l'opera principale di Lucano, pervenutaci per intero. Composta di dieci libri di circa 8.000 versi. L'opera rimase incompiuta a causa della morte dell'autore arrestandosi, infatti, al decimo libro. Argomento dell'opera è la guerra civile tra Cesare e Pompeo che ebbe nella battaglia di Farsalo il suo punto culminante ed essa viene raccontata dallo stesso Lucano al Libro VII.

Marco Anneo Lucano nasce il 3 novembre del 39 d. C. a Cordova in Spagna. Figlio di Marco Anneo Mela, ultimo figlio di Seneca il Retore e fratello di Seneca il Filosofo. Poco tempo dopo la sua famiglia si trasferì a Roma e Lucano venne educato alla scuola delle più riconosciute e celebrate personalità del tempo, fra cui Anneo Cornuto che il poeta frequentò assieme all'amico e poeta satirico Persio. Qui Lucano si distinse subito fra tutti per le sue notevolissime capacità , raggiungendo molto presto il livello dei suoi maestri. Divenne così famoso tanto che Nerone lo volle con sé alla sua *color amico rum*, ovvero nel suo *entourage*, costituita per la maggior parte dai discendenti dell'aristocrazia senatoria dei quali amava circondarsi. Lucano venne nominato questore sebbene non avesse compiuto ancora l'età minima che era prevista dalla legge per ricoprire quella carica, e anche nel collegio degli indovini. L'amicizia e la reciproca stima tra Lucano e l'imperatore cominciarono a compromettersi: si

venne a creare una rottura profonda tra i due che diventò irreversibile.[84] Non si sono mai veramente conosciuti i motivi del contrasto tra i due. Sia Vacca che Svetonio, nelle loro biografie antiche forniscono due versioni divergenti tra loro. Secondo Svetonio il fattore che determinò lo scontro è da imputarsi totalmente alla smodatezza e all'irruenza di Lucano il quale non aveva mai perdonato a Nerone che se ne fosse andato improvvisamente mentre egli stava recitando, per convocare in seduta straordinaria il Senato. E tutto ciò per fare un dispetto alalo stesso poeta facendogli perdere il filo. Da quel momento in poi, Lucano cominciò a tirare all'imperatore le frecciate più calunniose e volgari fino al punto di partecipare alla congiura capeggiata da Calpurnio Pisone contro Nerone. Vacca, invece, non sembra essere dello stesso avviso di Svetonio. Egli, infatti, incolpa esclusivamente Nerone della rottura tra i due. Causa è l'invidia dell'imperatore nei confronti di Lucano. L'imperatore era geloso del successo conseguito dal giovane poeta anche perché non ammetteva che egli si potesse vantare del primato dell'attività artistica e poetica la quale, insieme a quello del potere, spettavano solo all'imperatore. Secondo Vacca, Nerone avrebbe proibito a Lucano anche il comporre versi e di svolgere l'attività forense. Ma a prescindere da quale sia stato il vero motivo del dissidio tra i due, la rottura apparve fin da subito irrimediabile.

Agli inizi del 65, come si accennava, Lucano aderì alla congiura che si stava preparando contro l'imperatore. La partecipazione del poeta al disegno dei congiurati venne giustificata da Vacca che "la attribuisce alla sua intemperanza giovanile, risentito per la proibizione impostagli da Nerone di recitare i suoi versi". Per Svetonio, presa la difesa di Nerone, come abbiamo visto, Lucano è pienamente colpevole e consapevole della sua aderenza, ponendosi come il personaggio più autorevole e rappresentativo del complotto.

La congiura venne poi scoperta e gli aderenti arrestati. Lucano fu interrogato e negò ogni responsabilità insieme ai suoi compagni e poiché gli fu promessa

[84]Marco Anneo Lucano, *La guerra civile o Farsaglia*, titolo originale dell'opera *Bellum* Civile, Milano, BUR, Rizzoli Libri S. p.A. seconda edizione: gennaio 1987. Introduzione e traduzione a. c di Luca Canali, premessa al testo e note a. c. di Renato Badali, testo latino a fronte, pag. 12-3.

l'impunità, incolpò e denunciò la madre con la speranza che questoo atto così empio gli avesse accattivato la simpatia di un imperatore matricida. Sta di fatto che una volta che Acilia, la madre di Lucano venne denunciata dal figlio, non venne né assolta né condannata.

Il 30 aprile di quello stesso anno, Nerone impose a Lucano di uccidersi, aprendosi le vene o facendosele aprire da un medico dopo un lauto pranzo, secondo l'uso stoico. Secondo lo stoicismo, infatti, che fu la base ideologico-filosofica della parte conservatrice che mirava a mantenere in vita la tradizionale struttura dello stato, l'uomo saggio, "il sapiente dell'epoca greca è divenuto il cittadino esemplare che si conforma pienamente alle leggi dello stato romano e non si lascia piegare dalle avversità del fato, ma sopporta tutto con fermezza, accettando persino il suicidio, quando esso si presenta come l'unico mezzo per sfuggire a tutto quanto possa offendere la sua dignità di uomo e di cittadino".

E qui ebbe termine il grande suo poema. La massima opera per la quale Lucano divenne famoso. Il titolo originale doveva essere, come riportano i manoscritti *Bellum Civile*, ma per alcuni editori esso doveva essere *Pharsalia*, termine che essi ritrovano nell'opera stessa ai vv. 985-86 del Libro IX con la quale Lucano sembra qualificare il suo poema: *venturi me teque legent: Pharsalia nostra / vivete et a nullo tenebris damnabimur aevo*, ossia « I posteri leggeranno me e te; la nostra Farsaglia vivrà, e da nessuna epoca saremo condannati alle tenebre». Secondo Housman, l'espressione «nostra Farsaglia» deve essere intesa nel senso di «impresa compiuta da te, Cesare, e cantata da me».

Dopo i primi sette versi in cui vengono deprecate violentemente le guerre civili, vi è un proemio introduttivo in cui Lucano esalta Nerone. Questa esaltazione è stata interpretata da alcuni critici come una feroce ironia da parte del poeta nei confronti dell'imperatore e quindi quando già tra i due era nata la discordia, altri invece credono che essa risalga al periodo anteriore la rottura tra i due e quindi quando ancora vi era armonia. Al proemio segue una presentazione, apparentemente imparziale di Cesare e Pompeo. Dopodiché ha

inizio il poema con la narrazione della guerra civile. Lucano ci racconta del passaggio del Rubicone, della conquista di Rimini da parte delle truppe di Cesare nel gennaio del 49 a. C.. Cesare scende fino a Roma, Pompeo fugge nel sud d'Italia e poi in Oriente, in Grecia, dove si compie la battaglia di Farsalo il 9 agosto del 48 a. C. che termina con il trionfo di Cesare e la fuga di Pompeo in Egitto dove viene ucciso dai sicari del re Tolomeo XIII. Cesare giunge anch'egli in Egitto e lì avviene l'insurrezione della città di Alessandria contro il dittatore. Siamo alla fine del 48 a. C.

Proprio nell'ultimo Libro, il decimo, vi si narra anche l'incontro tra Cesare e Cleopatra e l'innamoramento dei due. Ma perché Lucano descrive Cleopatra in chiave negativa ? Da cosa gli deriva questa sua visione della regina egiziana? Per capire i motivi che hanno spinto il poeta a vedere anch'egli Cleopatra come una *femme fatale*, occorre conoscere "ciò che vi è dietro", capire la concezione della stessa opera lucanea, il contesto storico, l'ambinete sociale in cui vive e scrive Lucano, le sue idee, le fonti a cui ha attinto,cosa ha influito in lui, nella stesura della sua opera.

La morte di Pompeo, ucciso da Cesare nella battaglia di Farsalo, preparò la caduta della repubblica e l'irrimediabile perdita della libertà. Questo fu un avvenimento di grandissima importanza che lasciò impressionato il popolo romano, lasciò un enorme segno. Sebbene la repubblica si era ormai spenta, l'idea repubblicana persistette, a volte fu apertamente e audacemente professata, altre silenziosamente e dolorosamente coltivata nei cuori. Lucano rimasto affascinato e sconvolto allo stesso tempo da quanto accaduto, prende spunto da questo avvenimento e sceglie proprio questo grandioso tema per la sua opera: la guerra civile nella quale si mosse in difesa della repubblica, della libertà. Non fu solo l'avvenimento che spinse Lucano alla scelta del tema e a schierarsi dalla parte repubblicana: esse infatti gli venivano anche dalle tradizioni familiari e della sua città Natale. Cordova, infatti, durante la guerra civile aveva favorito Pompeo e tutta la stirpe degli Annei aveva sempre

dichiarato i suoi sentimenti repubblicani, di libertà molto apertamente. Nell'arte oratoria di Seneca il Retore si sentiva molto poi il rammarico della libertà perduta ed esprimeva deplorazione e sdegno per il gesto decretato dal governo di gettare alle fiamme le opere di Tito Labieno e Cassio Severo ispirate alla libertà. Lo stesso Seneca aveva scritto un'opera storica dal titolo *Historiae ab initio bellorum civilium* dove imputava alle guerre civili la fine della repubblica e alla quale Lucano si ispirò. Anche Seneca il filosofo fu un grande assertore della libertà morale e aveva assunto un aperto atteggiamento di opposizione verso la monarchia. Un altro esponente degli Annei fu Cremuzio Cordo che venne condannato a morte da Tiberio per avere esaltato la Roma repubblicana nei suoi annali e la sua opera venne data alle fiamme.

Con questa disposizione e preparazione d'animo Lucano cominciò la stesura della *Farsaglia*. Nei primi tre libri del poema, come già accennato, pur manifestando la sua simpatia per Pompeo, egli glorificò l'imperatore, dichiarandolo nel proemio suo nume ispiratore e per omaggiarlo, nel secondo libro, trasformò in eroe Lucio Domizio Enobarbo che era antenato di Nerone, man mano, però, i rapporti con l'imperatore cominciarono a raffreddarsi ed egli si avvicinò, sempre di più ad un atteggiamento repubblicano. Tant'è che nei successivi libri del poema egli non fa più nessun omaggio all'imperatore ma comincia ad assumere nei suoi confronti un'aperta e dichiarata ostilità e verso la monarchia, rimpiangendo accoratamente la scomparsa della libertà.

Lucano attacca indirettamente l'imperatore uccisore della madre, la sua losca politica; esalta Bruto che fu assassino dei tiranni e dichiarò guerra eterna al dispotismo. Lucano serba un odio così acre verso la monarchia che assume un contegno irriverente nei confronti di un grande sovrano : Alessandro il Grande, il Macedone al quale Cesare, appena ad Alessandria, subito dopo la morte di Pompeo, gli fa visita. Alle tante meraviglie della città, Cesare preferisce rendere onore per primo ad Alessandro Magno, alla sua tomba. Lucano insulta Alessandro anche dopo la sua morte. Enrica Malcovati riassume così ciò che Lucano dice riguardo la fine che il Macedone avrebbe dovuto fare una volta morto: "le sue membra avrebbero dovuto essere disperse per tutte le terre anzi

che composte nel sacro adito". Addirittura crede che se dovesse ritornare la libertà, egli le avrebbe resistito, "sarebbe stato conservato, funesto esempio al mondo della soggezione di tante genti a un sol uomo". Un grande despota dunque agli occhi di Lucano.

La figura dominante nel poema è Cesare, che rappresenta l'eroe negativo. Lucano sottolinea la sua negatività per la sua terribilità e per la fatalità della guerra. L'eroe positivo è chiaramente Pompeo. Quest'ultimo viene descritto dalla Malcovati come colui che "si erge ombra di un grande nome: come una quercia maestosa che sorge in fertile campo, recante, appesi ai rami, antichi trofei e offerte votive; né più con salde radici è attaccata al suolo ma è tenuta fissa dal suo stesso peso…… e tante piante dal saldo tronco intorno le sorgano, essa sola tuttavia è venerata". Cesare, al contrario di Pompeo, "non ha così gran nome e gloria di condottiero……e che disdegna una vittoria senza rischio……abbattendo tutto ciò che si oppone alle sue alte aspirazioni e godendo di avanzar sulle rovine: come un fulmine che balza dalle nubi sotto la spinta dei venti, tra il rombo dell'etere percosso e il fragore del mondo, e fende il cielo e riempie d terrore le genti abbagliandole con la sua fiamma guizzante: infuria sui suoi stessi templi e, nessuna materia opponendoglisi, gran rovina per vasto tratto produce". Due caratteri completamente opposti. Pompeo rappresenta il diritto, la legge, la patria, colui che defende la libertà repubblicana, Cesare è ardore, audacia, impetuoso, senza tregua, colui che adora il rischio, gode della strage.

L'intera opera lucanea è pervasa dalla negatività. La guerra da Lucano viene vista come un evento assolutamente negativo,dove vi regnano i disvalori come la violenza e la tirannia e il bene viene sconfitto dal male. Cesare incarna il *furor*, la follia sanguinaria, che è costante, caratterizzante. E' significativo anche la spazio geografico: si parte da Roma per andare verso l'Egitto e la conclusione stessa della *Pharsalia* verte tutta sugli intrighi di potere della corte di Alessandria d' Egitto. E' significativo questo spostamento perché st a simboleggiare un cambiamento politico della città di Roma, da Repubblica che era, si trasforma in Impero. La particolarità dell'opera, la sua atipicità, risiede

soprattutto nel modo in cui viene narrata la guerra civile, la visione che Lucano ha di essa. Mentre le vicende storiche raccontate precedentemente da tutti i poeti latini avevano come intento quello di celebrare Roma e la sua grandezza, la *Pharsalia* viene presentata come un evento funesto che ha portato alla decadenza della Roma repubblicana. Lucano condanna violentemente questa guerra poiché non si è trattato di una guerra normale, ma di una guerra dice lui *plus quam civile*, "più che civile", in quanto Cesare e Pompeo sono legati da vincoli di parentela. Lucano è contrario a questa guerra perché per raggiungere il potere si ricorre alla violenza e allo stravolgimento dei valori.

Di conseguenza, se Cesare è il cattivo, Cleopatra, che diverrà la sua amante, come potrà essere vista? Di che tipo di donna un uomo come Cesare potrà innamorarsi ?

Cleopatra agli occhi di Lucano è lussuriosa e ambiziosa, di una bellezza non casta e dalla parola non sincera. Ella ha conquistato l'amore di Cesare e con un banchetto celebra la sua vittoria. " ….nel fulgore della reggia rilucente d'oro di gemme di porpora tiria, tra l'acuto profumo di fiori freschi e d'unguenti orientali, dinanzi alla mensa scintillante d'ori e di cristalli, tra un brulicar di servi d'ogni età e colore, siede, di fronte al duce romano, la regina egiziana, carica di ornamenti che dan risalto alla sua bellezza fatale, adorna il collo e le chiome di pietre preziose, spoglie del mar Rosso: traluce il candido seno del velo di porpora, che il pettine dei Seri ha tessuto fitto e l'ago egizio ha alleggerito, allargandone la trama". Ma da cosa principalmente sorge l'astio di Lucano nei confronti della regina ? Per capire cosa porta il poeta a ritrarre negativamente la regina egiziana occorre prima capire quale era la visione che Lucano aveva dell'Egitto, poiché esso è la terra di Cleopatra, costituisce il suo milieu culturale nel quale ella è perfettamente integrata.

In primo luogo l'Egitto assume un valore negativo in quanto è visto da Lucano come terra colpevole dell'assassinio di Pompeo, è una terra definita di "rovesciamento" di tutti i valori, esso è "un'antiRoma". I romani nutrivano dei pregiudizi nei confronti dell'Egitto, come in parte si accennava nei capitoli

precedenti. L'Egitto era straordinariamente ricco e questo già lo si può dedurre dal breve commento sulla figura di Cleopatra data dalla Malcovati. L'immenso sfarzo di cui godeva e i nefasti effetti che esso produceva sugli abitanti non poteva far altro che suscitare delle critiche moralistiche da parte del popolo romano. In secondo luogo i Romani non potevano accettare che gli egiziani potessero adorare degli animali, come il coccodrillo, l'ibis e Anubi. Un terzo contrasto tra i due popoli era dato dall'incesto, consueta pratica presso gli egiziani. Quarto ed ultimo aspetto è il fatto che l'Egitto è governato da un despota, Tolomeo, fratello di Cleopatra, il quale viene adorato come una divinità. Il sovrano visto come un dio è un'immagine intollerabile per Roma, soprattutto per i fautori della *libertas* repubblicana. Non è strano che Tolomeo sia un sovrano dispotico, egli infatti discende da Alessandro Magno, esempio perfetto di tiranno e un segno di questa discendenza è rintracciabile nell'appellativo *Pellaeus*, ossia *uomo di Pella*, la città che ha visto i natali di Alessandro. Ma Tolomeo non è solo un tiranno, egli possiede anche altre due aggravanti: la prima è quella di essere stato proclamato monarca del regno quando ancora era giovinetto e questo lo si può riscontrare più volte all'interno della *Pharsalia* dove egli viene definito *rex puer*, *puer imbellis*. Il fatto per i Romani che un fanciullo possa porsi alla guida di un impero è cosa inammissibile perché egli non può possedere quei requisiti richiesti dalla carica di re, come la maturità e l'esperienza. La seconda aggravante è quella di essere stato l'artefice del'omicidio di Pompeo, proprio di colui che aveva appoggiato la sua ascesa al trono; molte volte Tolomeo viene chiamato da Lucano *semivir*, *impurus* e *infandus*.

Cleopatra viene allora così descritta nel poema:

La Cleopatra di Lucano

Cum se parva Cleopatra biremi / corrupto custode Phari laxare catenas / intulit Emathiis ignaro Caesare tectis, / dedecus Aegypti, Latii feralis Erynis, / Romano non casta malo. Quatum impulit Argos / Iliacasque domos facile Spartana nocenti, / Hesperios auxit tantum Cleopatra furores. / Terruit illa suo, si fas, Capitolia captivo Pharios ductura triumphos; / Leucadioque fuit dubius sub gurgite casus, / an mundum ne nostra quidem matrona teneret. / Hoc animi nox illa dedit quae prima cubili / miscuit incestam ducibus Ptolomaida nostris, / Quis tibi vesani veniam non donet amoris, / Antonim durum cum Caesaris hauserit ignis / et Pompeianis habitata minibus aula / sanguine Thessalicae cladis perfusus adulter / admisit Venerem curi st miscuit armis / inlicitosque toro set non ex coniuge partus. / Pro pudor ! oblitus Magni tibi, Iulia, fratres / obscena de matre dedit partesque fugatas / passus in extremis Libyae coalescere regnis / tempora Niliaco turpis dependit amori, / dum donare Pharon, dum non sibi vincere mavult. / Quem formae confisa suae Cleopatra sine ullis / tristis adit lacrimis, simulatem compta dolorem / qua decurit, veluti laceros dispersa capilos, / et sic corsa loqui: «Si qua est, o maxime Caesar, / nobilitas, Pharii proles carissima Lagi, / exul in Aeternum sceptris depulsa paternis, / ni tua restituet veteri me dextera fato, / complector reigna pedes. Tu genti bus aequum / sidus ades nostris. Non urbes prima tenebo / femina Niliacas: nullo discrimine sexus / reginam scit ferre Pharos, Lege summa perempti / verba patris, qui iura mihi communia regni / et thalami cum fratre dedit. Puer ipse sororem, / sit modo liber, amat; sed habet sub iure Pothini / adfectus enseque suos. Nil ipsa paterni. / iurs inire peto; culpa tantoque pudore / solve domum, remove funesta satellitis arma / et regem regnare iube. Quantosne tumores / mente gerit famulus Magni cervice revulsa!/ Iam tibi sed procul hoc avertant fata minatur. / Sat fuit indignam, Caesar, / mundoque tibique / Pompeium facinus meritumque fuisse Pothini ». / Nequiquam duras temptasset Caesaris aures: / vultus adest precibus, faciesque incesta perorat. / Exigit infandam corrupto iudice noctem. / Pax ubi parta duci donisque ingenti bus empta est, / excepere epulae tanta rum gaudia rerum, / explicuitque suos magno Cleopatra tumultu / non dum translatos Romana in saecula luxus. / ipse locsu templi, quod vix corruptior aetas / extra instar erat;/ laqueataque tecata ferebant / divitias, crassumque trabes absconderat aurum; / nec summis crustata domus sectisque nitebat / marmoribus, / stabatque sibi non segnis achates / purpureusque lapis, totaque effusus in

aula / calcabatur onyx, hebenus Mareotica vastos / non operit postes, sed stat pro robore vili / auxilium, non forma domus. Ebur atria vestit, / et suffecta manu fori bus testudinis Indae / terga sedent crebro maculas distincta zmaragdo. / Fulge gemma toris, et iaspide fulva supellex; / strata micant, Tyrio quorum pars maxima fuco / cocta diu virus non uno duxit aeno ; / par auro plumata nitet, par ignea cocco, / ut mos est Phariis miscendi licia telis. / Tunc famulae numerus turbae populusque minister. Discolor ho sanguis, alios distinxerat aetas; / haec Libycos, pars tam flavos gerit altera crines, / ut nullis Caesar Rheni se dicat in arvis / tam rutilas vidisse comas ; pars sanguinis usti / torta caput refugosque gerens a fronte capillos; / nec non infelix ferro mollita iuventus / atque exsecta virum: stat contra fortior aetas / vix ulla fuscante tamne lanugine malas. / Discubuere toris reges maiorque potestas, / Caesar, et immodice formam fucata nocentem, / nec sceptris contenta suis nec fratre marito, / plena maris rubri spoliis colloque laborat; / candida Sidonio perlucent pectora filo, / quod Nilotis acus compressum pectine Serum / solvit et extenso laxavit stamina velo. / Dentibus hic niveis sectos Atlantide silva / imposuere orbes, quales ad Caesaris ora / ne capto vener Iuba. / Pro caecus et amens / ambiotione furor, civilia bella gerenti / divitias aperire suas, incendere mentem / ospiti armati. Non sit licet ille nefando / Marte paratus opes mundi quaesisse ruina: / pone duces priscos et nomina paperi aevi, / Fabricios Curiosque graves, hic ille recumbat / sordidus Etruscis abductus con sul aratris: / optabit patriae talem duxisse triumphum. / Infudere epulas auro, quod terra, quos aer, / quod pelagus Nilusque dedit, quod luxus inani / ambitione furens toto quaesivit in orbe / non mandante fame ; / multas volucresque ferasque / Aegypti posuere deos, manibusque ministrat / Niliacas crystallos aquas, gemma eque capaces / excepere merum, / sed non Mareotides uvae, / nobile sed paucis senium cui contulit annis / indomitum Meroe cogens spumare Falernum. / Accipiunt sertas nardo florente coronas / et numquam fugiente rosa, multumque madenti / infudere comae quod non dum evacui aura / cinnamon externa nec perdidit aera terrae, / advectumque recens vicinae messis amomon. / Discit opes Caesar spoliati perdere mundi, / et gessisse pudet genero cum paupere bellum, / et causas Pharii Marti cum genti bus optat.[85]

[85] *...su una piccola biremi / all'insaputa di Cesare, arrivò nella reggia emazia / Cleopatra, disonore dell'Egitto, Erinni fatale al Lazio , / dissoluta a rovina di Roma . Quante disgrazie introdusse / la funesta bellezza della Spartana in Argo e nelle dimore iliache, / altrettante follie scatenò Cleopatra in Esperia. / Se è lecito dirlo, atterrì col suo sistro il Campidoglio / e marciò sulle insegne romane con la imbelle Canopo, / per guidare i trionfi farii con Cesare prigioniero; / e nel mare di Leucade si corse nel rischio che una donna, / neanche romana, divenisse signora del mondo. / Tanto ardire infuse nell'incestuosa Tolomeide / la prima notte di unione con i nostri condottieri; / chi mai potrebbe non perdonarti il folle*

Corrompendo i custodi del palazzo, Cleopatra, attraverso una piccola imbarcazione si fa trasportare fino alla reggia. Fin dai primissimi versi Lucano giudica la regina egiziana in modo lapidario: *dedecus Aegypti*, "disonore dell'Egitto", v. 59, un'espressione con la quale si esprime perfettamente il carattere immorale della regina, immorale tanto quanto la sua terra, che viene

amore, / o Antonio, se il fuoco si apprese persino al duro cuore/ di Cesare ? / In mezzo al furioso imperversare della guerra, / nella reggia ancora abitata dai Mani di Pompeo, / l'adultero grondante del sangue della strage tessalica / ammise Venere tra gli affanni e mischiò alle armi / gli illeciti amplessi e ne ebbe prole illegittima. / O vergogna! Dimentico di Pompeo ti diede, o Giulia, fratelli / da una madre impudica, e lasciando che il partito sconfitto / riprendesse vigore negli estremi territori della Libia, / trascorse turpemente il tempo negli amori con l'Egiziana, / preferendo donarle Faro e non vincere per sé. / Cleopatra, fidando nella bellezza, gli si presentò mesta / ma senza lagrime, adorna d'un simulato dolore / fin dove questo non la guastasse, i capelli in disordine, / quasi li avesse strappati, e cominciò così: «Se la nobiltà vale qualcosa, o sommo Cesare, io, illustre / progenie del fario Lago, esule e scacciata per sempre / dal trono paterno, se la tua destra non mi restituirà all'antica / condizione, regina mi getto ai tuoi piedi, astro benigno / ai nostri popoli. Non sarò la prima donna / a governare le città del Nilo: Faro si assoggetta a una regina / senza distinzione di sesso. Leggi le ultime parole / del padre defunto, che mi prescrive di condividere col fratello / il regno e il talamo. E il giovane fratello mi amerebbe, / se fosse libero: ma tutti i suoi difetti e le armi / sono controllati da Potino. Nulla chiedo per me / dell'eredità paterna: ma libera la casa dalla colpa / e da tanta vergogna, allontana le funeste armi del cortigiano / e fa che regni il re. Di quanta superbia si gonfia / il cuore di quel servo per la testa recisa di Pompeo ! / E irretirebbe anche te – gli dèi allontanino la minaccia. / È stato già indegno, o Cesare, del mondo e di te, / che l'uccisione di Pompeo sia stata opera di Potino». / Avrebbe invano tentato le dure orecchie di Cesare, / ma il volto si aggiunge alle parole, e l'aspetto lascivo le rafforza. / Trascorse una notte infame con il giudice che aveva corrotto. / Ristabilita la pace dal condottiero, pagata con ingenti doni, / un banchetto celebrò la gioia di tale avvenimento, / e Cleopatra in un confuso tumulto ostentò i suoi lussi / che non erano ancora penetrati nella società romana. / Il luogo era simile a un tempio, che a stento un'età più corrotta saprebbe costruire, i soffitti a cassettoni traboccavano / di tesori e le travi erano ricoperte d'oro massiccio; / il palazzo risplendeva, rivestito non già di lastre di marmo / squadrate e sottili, ma si ergevano solide e intere / masse di agata e porfido; si calpestava l'onice / profuso in tutta la reggia, l'ebano mareotico / non era un rivestimeno delle ampie porte, ma come la rozza / quercia stava a difesa più che a ornamento del palazzo. / Avorio rivestiva gli atrii, sui battenti erano applicati/ gusci di testuggine indiana, colorati a mano e screziati / di fitti smeraldi. I letti rifulgono di gemme, le suppellettili / di fulvo diaspro. Splendevano i tappeti: i più, a lungo / cotti nella porpora di Tiro, avevano assorbito la tinta / in varie immersioni, parte in broccati d'oro, altri / in scarlatto di fuoco, secondo l'arte faria di di ordire i tessuti. / Poi una turba di ancelle e un intero popolo di servi; / ...che Cesare doveva confessare di non avere veduto nelle terre del Reno, chiome altrettanto fulve, / ……..Cleopatra, con la funesta bellezza sfacciatamente truccata, / non contenta del proprio scettro e delle nozze con il fratello, / cosparsa di perle del Mar Rosso, reca gioielli / al collo e tra le chiome, oppressa dal suo stesso abbigliamento; / il candido seno traluce da un velo di Sidone, ma allentato dall'ago egiziano, / che ha diradato i fili e allargato la trama del tessuto. / Disposero su piedi d'avorio rotonde tavole / tagliate nel legno dell'Atlante, quali Cesare non vide / neanche alla vittoria su Giuba. O follia dissennata / e accecata dall'ambizione: svelare le proprie ricchezze / a un capo di guerre civili, infiammare l'animo / d'un ospite in armi. Anche se non ci fosse stato Cesare, / pronto a una guerra nefanda per arricchirsi sulla rovina del mondo, / supponi al suo posto gli antichi condottieri, gli eroi / delle povere età, i Fabrizi, gli austeri Curii, o giaccia / qui il console tratto impolverato dall'aratro etrusco, / anch'essi vorrebbero portare in patria un tale bottino. / Imbandiscono in oro le vivande che ha dato la terra, / l'aria, il mare, il Nilo: nel mondo intero le ha cercate / la vanità di un lusso delirante, non il bisogno / di cibo; posero sulle mense una quantità di uccelli e animali / che l'Egitto venera come divinità, il cristallo / versa sulle mani acque del Nilo, ampie coppe / di gemme accolgono il vino, ma non di uva mareotica, / bensì indotto da Meroe a invecchiare in pochi anni, / rendendolo nobile e generoso e spumeggiante come il Falerno, / S'incoronano con serti intrecciati di fiori di nardo / e di rose perenni, cospargono a profusione le umide chiome / di cinnamomo, che non avea ancora perduto la fragranza / e in un clima diverso serbava il profumo della sua terra, / e di amomo recato di fresco da una messe vicina. / Cesare apprende a dissipare la ricchezza del mondo spogliato, / si vergogna di avere combattuto contro il genero povero / e vorrebbe un pretesto di guerra con i popoli farii. /

definita *inbellis populi*, "popolo imbelle", v. 54, che non ha spirito guerresco, è inadatto alla guerra, è incapace quindi di difendersi, è privo di forza morale, e oltretutto colpevole dell'uccisione di Pompeo, come già si è detto: *nocentis / Aegypti*, vv. 3-4, " del colpevole Egitto". Cleopatra , prodotto di un popolo depravato ne rappresenta l'estrema vergogna. Subito dopo ella viene definita *Latii feralis Erynis*, v. 59, " Erinni fatale al Lazio". Le Erinni, nella religione e nella mitologia greche, erano le personificazioni femminili della vendetta, mentre nell'antica Roma venivano chiamate Furie. La loro era una vendetta che si compiva soprattutto verso i parenti o i membri del proprio clan. Questo stesso appellativo, prima che fosse stato dato a Cleopatra, era già stato dato ad Elena nell'*Eneide* da Virgilio, al Libro 2, v. 573: *Troiae et patriae communis Erynis*, " Elena dico, origine e cagione / Di tanti mali, e che fu d'Ilio e d'Argo / Furia comune". E proprio ad Elena la regina egiziana viene paragonata nei versi successivi. La bellezza di Elena, come quella di Cleopatra è micidiale. Foriera di guerra e distruzione. Entrambe con la loro bellezza sono riuscite a provocare due guerre rovinose, ma a differenza di Elena, Cleopatra è doppiamente degradante, sia per la sua pericolosa ambizione, sia per lo spirito di iniziativa, due caratteristiche che Elena non possiede.

Lucano sottolinea con forza la negatività dell'aspetto fisico della regina d'Egitto e le conseguenze nefaste di esso che Cleopatra sfrutta in modo abile per raggiungere i propri scopi, per conseguire i propri obiettivi. Lucano sottolinea la malvagità, la pericolosità della regina, le terribili conseguenze della sua relazione con Cesare. Lucano "accusa" Cleopatra di aver influenzato Cesare, di averlo ammaliato, di averlo come "drogato". E' lei la colpevole, quella che ha concorso a imbruttire la figura del sovrano. Lucano mette in risalto la depravazione morale di Cleopatra, così come quella fisica: *vultus adest precibus, faciesque incesta perorat*, v. 105, "ma il volto si aggiunge alle parole, e l'aspetto lascivo le rafforza". Cleopatra è un'impura, ella trascorre la sua prima notte con un comandante romano, Cesare, come poi farà con Antonio e come tenterà di fare, ma senza riuscirvi, anche con Ottaviano. Lucano si indigna contro Cesare anche per il fatto che egli instaura una relazione adultera con Cleopatra nella

reggia egiziana, il luogo dove era stato meditato l'assassinio del genero. Lucano sferra pesanti critiche nei confronti del console romano, che ritiene colpevole di trascurare i suoi doveri a causa dell'infatuazione per Cleopatra.

Si cominciano poi a narrare i fatti e Cleopatra è la prima a parlare. Di fronte al generale romano, la regina egiziana ostenta un atteggiamento triste e dimesso in modo da suscitare compassione a Cesare, (vv. 82-103). Cleopatra, nel suo appellarsi a Cesare si affida alle sue potenzialità di seduttrice, alla sua bellezza e alla sua capacità di simulare. Il suo volto è fintamente triste, i suoi capelli sono scomposti. Oltre a queste sue capacità fisiche ella sfoggia anche una certa abilità dialettica e questo lo si può evincere dalla struttura articolata del suo discorso. Ella parla a Cesare della sua illustre discendenza, ella è divenuta regina d'Egitto per volere di suo padre, ma ora si trova ingiustamente privata del suo regno e si abbassa ai piedi di Cesare, cerca di adescare il generale romano chiamandolo *genti bus / sidus ades nostris*, vv. 89-90, " astro propizio" per il suo popolo. Cleopatra, giocando così d'astuzia, arriva a porgergli la richiesta d'aiuto per recuperare il suo posto sul trono insieme al fratello Tolomeo, come prevedeva il testamento del padre. La regina aggiunge che, se il fratello Tolomeo ha agito disonestamente nei suoi confronti ciò è dovuto al fatto che ogni sua decisione viene negativamente influenzata dal cortigiano Potino ed è quindi a causa sua se tra i due fratelli vi sono delle discordie. Cleopatra dunque colpevolizza Potino rendendolo agli occhi di Cesare il distruttore dei rapporti della famiglia reale ma anche colui che porta sconvolgimento nella situazione politica dell'Egitto.

Cesare, dopo aver ascoltato il lungo discorso di Cleopatra non risponde o almeno Lucano non riporta la sua risposta. E' singolare questo atteggiamento di Cesare poiché egli solitamente risponde rifiutando sdegnosamente qualsiasi richiesta. Ma dietro a questa scelta si nasconde un intento ben preciso del poeta: annullando la risposta di Cesare, egli vuole far risaltare la figura di Cleopatra, vero e proprio démone. L'atteggiamento di Cesare è davvero sorprendente. Egli, per la prima volta, viene messo in difficoltà da una donna e Cleopatra è davvero l'unica a saperlo fare e riesce ad ottonere

l'accondiscendenza a qualsiasi richiesta. La regina egiziana è riuscita davveroa cambiare Cesare, il quale ora è un uomo diverso, trasformato da questa donna. E' diventato un debole, "ubriacato" dal lusso orientale e dall'amore per Cleopatra.

Intorno al secolo XIII, la *Pharsalia* di Lucano viene riscritta in antico francese da un autore il cui nome sembra essere Jean de Thuin nella sua opera *Le Roman de Jules César.* Ma in realtà non sappiamo ancora di preciso se esso sia Jean o Jacot o Jacot de Forest. Jean era un nome assai diffuso nel medioevo e Thuin una città piuttosto importante La data di stesura del poema è molto incerta, si suppone sia tra il 1260 e il 1270. Ma perché questo autore medievale vuole riscrivere la *Pharsalia* di Lucano ? Il proposito di Jean de Thuin non è quello di operare una traduzione di Lucano e di questo ce ne informa lo stesso autore nel prologo dove non afferma che egli si obbligherà a rispettare fedelmente il testo di Lucano e a restituire ogni verso in maniera scrupolosa, egli dunque non esprime nessuna intenzione di procedere ad un lavoro di traduzione. Egli concepisce il suo racconto come una *messa in romanzo* , ovvero, non una traduzione letterale, che riguarda il piano formale, linguistico dalla lingua latina alla nuova lingua, la lingua, diciamo così, "parlata" da tutti, il volgare, quello che poi diventerà il francese, ma una reinterpretazione, una traduzione del significato, dell'essenza del testo, per renderlo comprensibile, esplicitandone, così interamente il suo significato. L'autore, nella sua traduzione, si adegua alla pratica di composizione letteraria e soprattutto lirica del suo tempo, comune a quella dei romanzieri e poeti, a quella dei cosiddetti *trovatori* i quali "trovavano" appunto parole nuove per ridire cose già dette. Jean de Thuin intende modificare profondamente il senso del suo poema, preoccupandosi di illustrare dall'interno della sua composizione l'immagine che egli si fa degli avvenimenti che racconta Lucano, adattando il racconto alla mentalità medievale e al progetto di un'epopea glorificante.

Ma ciò che maggiormente interessa la nostra ricerca è vedere come si comporta Jean quando giunge alla descrizione di Cleopatra. Come tutto *Le Roman de Jules César* anche la figura di Cleopatra è caratterizzata da una visione positiva. L'autore radia tutti gli aspetti funesti del personaggio cleopatriano, trasformando la visione nefasta della regina egiziana con una positiva. Quello che opera nella trasformazione di questa donna è l'influenza poetica delle grandi amanti mitologiche e cortesi, la virtù dell'amore onnipotente che si riflettono nell'autore e vi si riflette tutta un'epoca, un contesto, un milieu sociale, culturale oltre che letterario.

Proprio come è stato fatto per Lucano, così anche per Jean occorre conoscere e capire cosa ha portato questo autore medievale a concepire una descrizione completamente diversa di Cleopatra così come tutti l'abbiamo conosciuta fino a questo momento.

Nell'alto medioevo gli uomini vivevano nell'angoscia di incorrere nel peccato e vi era un forte contrasto tra anima e corpo, rispettivamente paragonati alla terra e il cielo. Il corpo è la materialità, la fisicità dell'uomo che abitano su questa terra, l'anima appartiene alla vita ultraterrena, dove dimorano gli angeli. La donna era vista come una figura associata al peccato e alla dannazione, soprattutto dalla Chiesa perché era la diretta discendente di Eva e quindi di colei che per prima ha disubbidito a Dio, apportatrice di disgrazie, causa di ogni male sulla terra. Per questo motivo non si faceva mai riferimento a lei, non veniva mai nominata, presa in considerazione nella letteratura e neppure nelle arti figurative. La sua bellezza dunque non poteva essere lodata, così come la sua moralità, ma solo da condannare poiché ella costituiva un impedimento per l'uomo di innalzarsi a Dio. Sebbene impura moralmente, anche se esteticamente bella, la sua bellezza non meritava di essere esaltata perché spesso ella, per abbellirsi ricorreva a metodi e trucchi che alteravano quella che era la sua "bellezza naturale" e quindi risultava finta, inoltre i belletti erano visti come delle offese a Dio perché modificavano l'opera umana creata da Dio che era naturale e così doveva rimanere. Vi è anche da dire che il tempo che la donna perdeva ad imbellettarsi veniva sottratto al dedicarsi alle cure dell'anima, a Dio

e quindi alla parte spirituale dell'uomo e perciò ulteriormente demonizzata, giudicata negativamente e colpevolizzata.

Col passare del tempo, però, questa concezione pessimistica cominciava ad attenuarsi. Dal XII secolo si viene a sviluppare una concezione laica del mondo, con la diffusione della cavalleria. In questo periodo comincia a riscuotere un enorme successo la letteratura popolare in volgare. In questo senso il Clero inizia a perdere il controllo della cultura di cui aveva prerogativa esclusiva fino a quel momento. Questo brusco e significativo cambiamento porta con sé anche un grande capovolgimento di tutto il sistema di valori vigente soprattutto relativamente all'idea della donna e dell'amore il quale non è più visto come peccato, la donna stessa non è più vista come un démone ma come creatura sublime che innalza l'uomo a Dio. Da qui si sviluppa e si diffonde il concetto di dama cortese e di amore cortese incentrato sulla cavalleria d'amore
(generosità, lealtà, devozione), in particolare esso viene visto come un rapporto di vassallaggio feudale tra amante a amata, esattamente quello che intercorre tra re e cavaliere e del quale Andrea Cappellano fisserà le regole nel suo trattato "De Amore".

Grazie all'avvento di questa nuova concezione di amore cortese, l'amore fisico, la passione, il desiderio che prima erano stati demonizzati insieme con l'idea di donna, ora sono completamente riscattati. Addirittura la donna viene considerata come un essere superiore con pieni poteri sull'amante. Il matrimonio è solo un contratto, non esiste l'amore all'interno di esso. Quasi sempre la donna e l'uomo neanche si conoscono prima di sposarsi e il matrimonio è un accordo di interessi. Esso allora si distingue dall'amore che può esserci, può verificarsi solo al di fuori di esso. Chi ama, chi possiede l'amore è dunque gentile poiché quest'ultima non è più paragonata alla nobiltà di sangue ma a quella dell'animo. L'amante, però, non può soddisfare il suo desiderio amoroso che non è platonico ma carnale. Esso rimane dunque irrealizzato in quanto la donna amata, perlopiù sposata, è vista come irraggiungibile.

A partire da questo momento, la figura femminile si evolve nella poesia dei poeti provenzali, siciliani, toscani e stilnovisti. In quelli siciliani ella è vista come un esser superiore agli altri, è descritto come un soggetto astratto per la sua straordinaria felicità e quindi, come si è già detto, inserita in un contesto feudale. Dai poeti stilnovisti diviene una vera e propria personificazione dell'amore e può essere amata e lodata solo da uomini nobili. Vi è poi la donna angelo che mobilita il cuore.

E' chiaro ora che Jean de Thuin, impregnato di queste ideologie non può non vedere in Cleopatra una donna diversa da quella che è stata sempre raffigurata. Jean di basa su un canone positivo, analogo a quello che è alla base della descrizione delle eroine romanze. Cleopatra diviene in Jean de Thuin l'amante cortese ideale di cui la bellezza e l'aspetto non costituiscono più delle esche scandalose ma gli aspetti valorizzatori.

L'episodio amoroso andrà a confermare e a esemplificare i valori nuovi del ritratto. Nella figura medievale di Cleopatra l'infamia della seduttrice antica, truccata e sontuosamente vestita è stata completamente assorbita, o meglio annullata.

Vediamo ora il testo di Jean:

La Cleopatra di Jean de Thuin

Venuz estoit Cesar en Egypte toto droit / e tau port fors des nés a son barnage issoit, / et devant lui porter conoissances faisoit / et enseignes roiaus par quoi on bien savoit / entendre et aperçoivre que li semblant mostroit / qu'il du païs fust sires ou il entrez estoit. / Einsi en la cité d'Alixandre en entroit, / mes chascun des citains a grant orgueil tenoit / ce que Cesar ainsi en lor cité entroit, / car toz disoient qu'il vers l'onor mesfaisoit / de Tolomer le roi, que devant lui portoit / enseigne enz sa terre qui a [roi] covenoit, / et por itant li pueples qui de ce se plaignoit / contre la gent Cesar duramente se merlloit / et l'entrer de la cit desfendre li vouloit, / mes por itant Cesar l'entrer pas

ne laissoit, / car ja une partie de la cit porprendoit / ou il sa gent logier et desfendre faisoit; / mes dont li rois d'Egypte son ost lessie avoit / que il por sa seror guerroier assembloit / a. I. caste que on Pelusium nomoit / et droit vers Alixandre la cité s'en aloit, / et quant venuz i est, la noise rabessoit, / et chascun la merlee par son coment [laissoit].

Les citains a li rois du tot apaisentez / [et par] lui est Cesar de pais aseürez. / Aprés en est Cesar en une sale entrez / ou il en a o lui ses chevaliers menez: / li murs de la sale iert joste la mer fondez, / car la mer li batoit encontre . I. des costez, / si estoit li palés bien feiz et haut levez, / c'est a pilers de marbre ou fronte et [a toz lez], / li esta[g]es plus granz iert voltiz et pavez / de marbre qui bien ert poliz, join set serrez. / et es chambres entor sont fetes a celez / c'on a d'or et d'azur pains et enluminez / La dedanz est Cesar o sa gent arestez, / mes ainçois qu'el palais fust gaires sejornez, / par bele dame i fu requis et visitez /

En la sale qui ewt de marbre bien pavee e la cit d'Alixandre qui molt est grant e lee / est Cesar herbergiez, et si a l'avespree / et la nuit a repos et a pais trespassee. / Mes quant de l'endemain aparut l'ajornee / et que li solaus ot abatu la rosee, / Cleopatra la bele qui molt iert honoree / dde corse t de biauté et vaillanz et senee, / et si estoit germaine suer au roi Tholomee, / cele avoit ja son ost et partie et sevree / qu'elle ot contre son frere premerain assemblee / si com l'estoire conte que j'ai lisant trovee, / et quant departi furent, si est d el'ost alle / et ou Cesar estoit en la sale est entree / qui de sa grant biauté est tote enluminee, / car nature l'ot si par devise formee / c'onques ou mont ne fu dame plus bele nee / se ce ne fu Eleine que Paris ot amee / ou Yseut la roïne, qui Tristan desirree / ot maint jor et por lui mainte paine enduree . / A ceste puet bien estre ceste dame ajostee / endroit biauté qui s'iert a li tote donee, / et ce qu'ele estoit molt richement atornee / de biauté ne l'a pas empirie ne grevee, / [ainz l']a molt biax ators par defors enmeudree / qu'ele iert d'un dras de soie richement atornee / dont tote la soie est de fin or tresgitee. / La panne du mentel estoit si ordonee / qu'ele iert de blanc hermine [a sable] porfilee / que toz estoit plus bruns que meure meüree, / Ou leu du coler ot mainte gemme aroutee / qui molt iert precieuse et molt chier achetee, / et l'atache i estoit a . II. Esmaus fermee / Li bliaus estoit faiz a large gironnee, / s'en

gisoit bien par terre une aune mesuree, / s'avoit parmi le piz une barre doree / qui tot le piz covroit si estoit ele lee / et du pis la mamele a soz lui esconsee. / La ceinture dont iert parmi les flans bandee / de fil d'argent estoit a menbre d'or cloëe, / et entre chascun menbre ot asise et posee / une pierre en vermeil ou en bis coloree. / De ces garnemenz est la dame bien paree, / mes de guimple n'ot point, ainz ert eschevelee, / s'ert avis que sa crinie fust tretote doree / dont la greve estoit molt droit conduite et menee, / si ert d'un cercle d'or estrainte et orfrenee / por ce qu'ele ne fust desfaite et comellee. /

Le cercle d'or qui ert desus le front asis, / qui estraint et enolo les cheveus retortis, / estoit de chieres james eviro bien garnis, / qu'il avoit charbocles et japhes et safirs, / esmaus et esmeraudes, topaces et rubiz / qui randent tel clarté que il estoit avis / qu'environ le chief ait cierges ardano espris. / Li [front du chief] estoit lez et plains et polis / ausi blans com ce fust estain ou argent vis, / si ot le sorcilz bruns aligniez et voltiz / qui molt seanment sont par desus le front mis / quant li bruns est au blanc avenanment partis. / Ses nés fu molt bien fez et bien a droit asis / ne trop cort ne trop lonc mes par reson traitis, / le ielz ot vers et clers come faucon ramis, / simple regart et douz dont molt tost fust sorpris / homs volages de cuer qui a li fut pensis. / Ses viaires esliz. / La bouche fu bien fete por giter .I. doz ris, / [bries, tandre et vermeillette, mielz l'en fust a toz dis] / qui baisier la peüst une foiz par delis, / que de la douce alaine que du cors eu du piz ist par la bouche fors preüst ester gariz / un maladies de fievre et de chalt mal sorpris. /

Les danz de la bouche ot menus [et] bien serrés, / ausi blans come yvoire ou come flor de prés. / Li mentons iert bien faiz en reont compasses, / la gorgete et li cols estoit plus blans assez / que n'estoit flor de lis ou critaus esmerez, / si fu sor les espaules li cols a droit posés / mes [c'un] petit le porte enclin par simpletez. / Ele ot droite espauleure et molt grelle costez, et li ventres devant est.I. petit levez / qui sostient la ceinture [qu'ele ot] entor ses lez. / Les braz ot molt bien faiz et molt bien mesurez, / lons grelles et bien endroit ce encharnez, / la main ot blanche et tendre et les doiz bine formez / que miex nel devisast nust homs tant fust senez, / ja me plus bele dame de voz ielz ne verrez. / Je cuit qu'il ne soit nus si sage home nez / qui ne changast corage et ne

fust trespensez / s'il en lui regarder eüst ses ielz tornez, / ainz m'est vis que trop fust li homs beneürez / qui nue la tenist par amor set par grez ! / Si m'en rent bien confés endroit mes volentez / que de si bele dame ne seroit ja lassez / mes cuers tant com mes cors porroit estre durez, / car ainz ne fu el mont plus grant delis trovez / a cors d'ome qui est de joie entalantez / que dame bien plesanz et de toute biautez / quant cil qui ele plaist l'a ses volentez. /

Einsi Cleopatra par vesture acesmee / et de tante biauté polie et enformee/ est venue en la sale de la cité nomee, / et n'a pas avec lui grant mesniee apelee, / enz entra en la sale avec sa gent privee, / si est devant Cesar venue et arestee; / et quant Cesar la voit, la color a nuee, / c'est contre li levez et si l'a saluee, / et sele li respont come preuz et senee. / Aprés a sa reson en tel point esprimee:/ " Sire, ce dit la dame, a vos m'ont amenee / voz valors, voz proesce et voz bonté loëe, / car tant vos cuit vaillant et de haute pensee / que ja dame qui est a desreson menee / se vostre aïde quiert n'en ira refusee. / Je sui cele qui est suer au roi Tholomee / et qui par droit devroie roïne ewtre clamee, / car mes peres qui a ceste vie passee, / quant li morut, por ce qu'estoie [li aisnee], / la moitié m'a d'Egypte revestie et donee / por ce q'avec mon frere en fusse coronnee, / come dame [et] roïne servie et honoree; / mes mes freres m'en a a tort desheritee, / si m'en complaing a vos come dame esgaree. /

" A vos me plaing, biau sire, q'a desheritemt / m'a mon frere menee par son esforcement / et par le mal conseil Photini voirement / qu'est son baille et sa garde, et par mal escient / fait mon frere assembler chevalerie et gent / por ma terre sesir et mon droit ensement. / Se ge prendre pooie du vassal vengement / qui conseille a mon frère qui me maint malement, / molt en seroie au cuer joiant parfitement, / car m [es] frere[s] a [moi] s'asentist bonement / se ne fust li traïtres qui pas ne li consent, qu'il devroit bien morir deshonoreement, / car cestui mal n'a pas porchacié solement , / ainz a fait plusors autres par son enortement / et par lui fu ocis pompez vilainement: / si devroit bien [haïr tel honme outreement] / chascun qui honor ayme et a reson entent! / Por tant si vos en proi, sire, molt docement / que vos m'en adreciez, sire, par tel covent / que torjorz mes serai servanz a voz talant, / et ancor vos sera merité hautement / se ge m'onor retieng par vostre adreicement. / Si savez que frans homs qui de haut li

udescent / envers proiere a dame ne doit refusement / fere ne escondi[t], puis qu'il avillement / n'i a n'endroit honor ne los, n'abessement. /

Quant la dame ot ainsi sa [parole] fenie, / Cesar qui pensee ert assez [plus] ententie / de regarder la dame qui face avoit florie / de color fresche et tendre, qui nature ot polie / au mielz qu'ele onques sot et par plus grant mestrie, / quant il a sa parole escoutee et oïe, / lors en a respondu sanz mot de vilenie / et dit : " Dame, par foi, bien doit on fere aïe / a dame qui la quiert si docement et prie ! / et si sai bien que c'est honor et cortoisie et franchise d'aidier dame desconseilliee, / et voz tres doz semblant qui si bel s'umelie / et voz douce parole qui a ce ne nuit mie / deservent bien que vos en soiez adreciee! / Si vos di loialment et sanz losangerie / que quenque je puis fere vos pramet et otrie / por vos [a] adrecier et metre en seignorie ! / Cil qui vers vos fera estor par aramie, guerre ne li faudra en tretote sa vie / tant com puisse ferir de l'espee forbie ! " / Aprés cest mot li ber l'a par la main sesie, / si l'asiet delez lui, et par sa cortoisie / en tant qu'ele s'asiet l'a une foiz baisiee, / et cele est tant sene eque point ne s'a ganchie / ainz fet semblant defors qu'en son cuer en soit lie. /

Asise est ou palés lez romain baron / Cleopatre la bele a la clere façon / sor une coutepointe qui estoit de coton, / s'ot desus estendu. I. vermeil cyglaton. / Li autre sont asis loinz d'els par la meson / qui tote estoit joinchiee de jon et de glagon; / mes Cesar qui n'entent fors a une lison / q'amors li a levee par tele assemblison / que metre li covient toute s'entencion, / n'oublier ne la puet por nule autre achoison, / Cleopatram la gente en a mis reson, / et si s'acointe a li sanz nule mesprison. /

" Dame, ce dit Cesar, molt vos a honoree / nature qui vos a tante biauté donee! / Molt fu bone eüreuse la vostre destinee / qui par droit devez estre roïne coronee, / et c'estes endroit cors tant gente et tant senee / que plusors foiz en ai [a] mes ielz remiree / voz semblance vaillant, voz face coloree / qui m'a ce cuit du tout ma volenté enblee, / car que plus la regart, plus e plest et agree. / -Sire, ce dit la dame, or m'avez vos gabee / qui de biauté m'avez en tel pris alevee! / S la chose iert ainsi com l'avez devisee, / plus chiere m'en tenroie et plus fiere en pensee!" / " Douce dame, forment seroit bons eürez

/ cil qui de vostre amore seroit aseürez ! Mielz voudrai voz druz estre, ce sachiez par vertez, / q'estre de toute Egypte sire et rois coronnez / - Sire, ce dit la dame, por qoi me ramposnez ? / Bien sai que c'est ramposne quant si vos porosfrez/ de m'amor covoitier par si grant volentez, / car amor plus plesant que la moie porrez avoir et recovrer se d'amer vos penez !/ Se je sui jone et simple, por tant ne me gabez ! / Tant sui jone qu'encore aprendre puis asez, / et si porra bien estre que que il viegne en grez / /qu'encor sera alcun de m'amor trespensez ! / -Voir! Dame, dit Cesar, a grant tort m'encoupez / de gas et de ramposnes, car pas entalantez / ne sui de vos gaber, ja mar m'en mescrerez, / aizn est a vos server tox mes cuers atornez / et a voz comant est mes [cors] abandonnez ! / - Biau sire, quant sib el et si bien en parlez, / cist mesfez vos soit touz d epar moi pardonez ! / Mes par vostre merci le congié me donez / que aler me covient arriere a mes ostex" / " Sire, voz congié veil prier et demander / qu'il me covient arriere a l'ostel retorner. / - Dame, ce dit Cesar, bien voudrai refuser / cest proiere ainsi q'avec moi demorer / vouisissiez sanz retor! –Sirem lessiez ester / ceste parole, a tant n'en devez pas parler, mes soiez a repos car je m'en veil aler ! / -Ha ! dame, dit Cesar, coment puet reposer / cil qui cuers se travaille tot adés de penser ? / - Sire, ne sai, fors tant que on selt apeler / repos quant on le cors ne voit de riens pener ! / Si l'ai oï ainsi et dire et tesmoingnier / que cil homs se repose qu'en ne voit riens ouvrer!" / Et aprés ces paroles la dame o le vis cler / arriére s'en retorne, n'i volt plus demorer. /

A tant Cleopatra de Cesar est partie / et en la sale en est arrieres repairiee, / mes Cesar est remés o sa chevalerie, / qui por . I. seul penser entrerai et detrie / tretot son autre afaire et lui meïsne oublie, / car a ce sa pensee est du tot enploïee / [qu'il pense de l'amor et de la druerie / de celi a qui tous ses corages s'otrie / si que mais ne sera sa pensee esbaudie / s'en ert sa volenté par delis acomplie], et en ce si de cuer s'apense et estudie / que bien s'en aperçoit sa privee mesnie / [a] sa chiere qui est et troublee et mortie / et a sa contenance qui n'est pas molt haitie/ qui a tel cise dont sa pensee est irie. /

Li semblant et la chiere qui defors sont parant / monstrent du cuer dedanz quel i sont li talant : / ainsi avient Cesar que mostre par semblant / le voloir de son cuer

q'amora vet soprendant, / mes que porroit covrir ce qu'il se vait monstrant / malgré tote la gent. qui que s'en voit plaignant ? / Tele est amor que nus qui ait cuer bien [amant] / ne puet a loing covrir que on apercevant / ne s'en voit tote voie s'on garde i vet prendant; / et por tant de Cesar li plus privé serjant / de s'amor s'aperçoivent, si en vont murmurant, / et Cesar tote jor a passé en pensant / jusqu'a la noire nuit que on par son coment / son lit li a paré en la chambre plus grant. / Cesar qui ont son li fet fere et atorner / en la chambre est entrez quant vint aprés souper; / c'est en son li tcouchiez por a repos ester, / mes il n'i puet en [cors ne en cuer] reposer, / car amor fait son [cuer] par pensee pener / et son cors ville fet et sovent retorner. / Si se delite molt Cesar en remenbrer / la tres douce semblance et le viaire cler / de celi qui amors le fait or sospirer, / et ce li plaist si bien qu'a el ne quiert penser; / ainsi le fet amors deduire et [demeneir]. / Or a li diex d'amors esploitié come ber / et si s'en puet molt bien chier tenir et venter, / qu'il [a] navré ou cuer d'un dart qui fet amer / le plus vaillant baron qu'en el mont puist trover.[86]

[86]" *Appena Cesare giunse in Egitto/ e toccò terra con la sua flotta/ sfilò portando davanti a sé / le insegne regali per mostrare / di voler essere signore del paese / in cui era entrato. / Entrò così nella città di Alessandria, ma i cittadini reagirono con insofferenza / al vedersi sottomettere alle leggi di Roma e orgogliosi dissero che egli, con / questo ingresso trionfale, disonorava il re / Tolomeo, la sua terra che a lui solo / apparteneva, questo popolo / si difese ribellandosi duramente contro / l'amabile Cesare, opponendo resistenza / all'entrata della città quella dove si era / stabilito il suo popolo e che egli / proteggeva, e dove peraltro si trovava / anche l'esercito del re d'Egitto che / Tolomeo riuniva per la sua sorella / guerriera. Arrivando dalla reggia pellea / Tolomeo si diresse verso la città di / Alessandria, e quando arrivò soppresse il tumulto, e il popolo abbandonò / l'insurrezione. Il re placò l'ira del suo / vile popolo e tenne Cesare come ostaggio / di pace nel suo palazzo. / Dopo questi fatti Cesare entrò in una / sala dove furono condotti anche i suoi / cavalieri. / Il palazzo si ergeva vicino al mare, il quale alle coste / incontrava i bastioni. / Esso era così imponente e molto elevato, / con i pilastri di marmo e assai vasto / le stanze più grandi erano arcuate e / lastricate di marmo, tutte ben chiuse, / curate ed eleganti e le camere / intorno / avevano il soffitto d'oro e d'argento ed erano tutte illuminate. / Lì dentro si trovò Cesare prigioniero con / i suoi soldati, ma ancor prima che il suo / soggiorno a palazzo venisse sorvegliato, / egli ricevette la visita di una bella dama. / Nella sala che era ben lastricata di marmo, / che si trova nella città di / Alessandria che è molto ben estesa. Vi albergò Cesare, dove trascorse la notte / riposando tranquillamente. Ma l'indomani, / all'apparir del giorno, quando il sole / riscaldò la rugiada, la bella Cleopatra che / era molto onorata nella sua persona, / nella sua bellezza, ed era molto valorosa / e saggia, sorella del re Tolomeo, / aveva già preparato il suo esercito / dopo aver tenuto con suo fratello / un'assemblea straordinaria. Così narra la / storia che io lessi. / E tutto l'esercito presente partì / Dunque nella sala dove Cesare entrò con la / sua compagnia che era tutta illuminata del suo gran splendore, vide la donna che la / natura formò con così gran cura / che mai al mondo ce ne fu una più / bella. / Cleopatra superava in bellezza sia / Elena, la donna tanto amata da Paride, sia / la regina Isotta, tanto desiderata da / Tristano che per molto tempo soffrì per / lui un gran numero di pene. / A questo può ben essere contrapposta / questa donna per la straordinaria bellezza / di cui era tutta dotata, e che le era / riccamente attribuita e che nessuna / imperatrice o condottiera possedeva. / E il vestito che indossava accrebbe la / sua bellezza. Ella era infatti riccamente / adorna di un vestito di seta tutta / intrecciata di oro fino. / La stoffa del mantello era di ermellino / bianco (zibellino) di un bianco così / splendente che*

tutto ciò che era / bruno intorno divenne ancora più bruno. / Sul collo d'ermellino c'erano un gran / numero di gemme incastonate molte / preziose e costose, fissate da un / nastro smaltato. / Il vestito era molto largo, e un braccio / di stoffa si adagiava per terra. / Tra i seni si scorgeva una fascia dorata / la quale era così larga che copriva tutto / il petto. / La cintura che portava attorno / ai fianchi era di fili d'argento chiusa da / delle fibbie d'oro, / e tra ciascuna cucitura / vi era incastonata una pietra rosso / vermiglio o più colori. / La dama indossava dunque questo / vestito, non aveva un velo che le copriva / il viso, al contrario, aveva / un'acconciatura. / Osservando bene, la sua chioma era tutta / dorata con una linea dritta e / disegnata. / Era così abbellita e tenuta ben ferma da / un cerchio d'oro affinché non venisse / disfatta e aggrovigliata / Il cerchio d'oro che era posto sopra la / fronte e che teneva ben saldi i capelli arricciati, era rifinito di pietre / preziose, come diamanti, gemme pregiate, / zaffiri, smalti, smeraldi, topazi e rubini. / Queste erano disposte con tale chiarezza / che esso era ben visibile, riluceva così / bene come se intorno la testa ci fossero / dei candelabri ardenti. / La fronte era larga, chiara e perfetta / così bianca come stagno o argento vivo, / i sopraccigli erano bruni, ben fatti e ad / arco adeguatamente erano posti sotto la / fronte, nello stesso modo in ci il bruno / è graziosamente distribuito con il bianco. / Il naso era fatto molto bene ed era ben / dritto, né troppo lungo, / ma ben proporzionato; gli occhi erano / lucenti come quelli di un giovane falco, / lo sguardo era semplice, dolce, dal quale / molti uomini vennero rapiti e sorpresi, / anche quelli il cui cuore è chiuso / all'amore, erano catturati da quello sguardo. Il suo viso era graziosamente / perfetto, tanto quanto la rosa è unita al giglio, così il rosso era unito al bianco, / e il fresco colore illuminava il viso, / in modo che quel viso così perfetto era tutto un fremito. Aveva una bella bocca / che sembrava fatta per alloggiare il dolce / sorriso; piccola, tenera e rossa, / molte più grazie sarebbero da / aggiungere alla sua descrizione; mi / piacerebbe baciarla una volta in modo / delizioso, tutta la dolce forza del corpo / e del petto le proveniva dalla bocca tanto / che potrebbe guarire un malato di febbre / tutto preso dal suo male. / L'interno della bocca era minuto e ben serrato, così bianco come avorio o come / il fiore di prato, il mento era ben fatto, / perfettamente rotondo, la gola e il collo / erano così bianchi che non esisteva giglio / o cristallo più candidi. / Il collo era ben posto sopra le spalle, / ma quando si faceva piccolo era perché/ lo inclinava come una creatura ingenua. / Aveva spalle dritte ed era di corporatura / molto delicata, il ventre era un po' rilevato / e sosteneva la cintura che aveva attorno ai suoi fianchi. Anche le braccia erano molto / ben fatte e molto ben proporzionate / erano lunghe e snelle, ben diritte ed / adornate, le mani erano bianche e tenere e / le dita ben formate, che nessun uomo così / saggio sarebbe stato in grado di ripartire / meglio / e io non vedrò mai più bella / donna così ben fatta come lei. / Credo che non sia nato nessun uomo così / saggio da cambiare sentimento né idea / che i suoi occhi non smentirebbero mai di / guardarla, penso che furono troppi gli / uomini felici che possedettero il suo corpo / per amore e per piacere! / Così voglio essere molto sincero verso il / mio cuore e dico che di questa donna non / mi stancherò mai, il mio cuore tanto / quanto il mio corpo le saranno sempre / fedeli, ella nacque dunque per portare / molte più delizie nel cuore dell'uomo / che è desideroso di gioia, / ella, una donna di tutta bontà che colui / che ella ama l'ha presa per sé. / Cleopatra, così elegantemente vestita / e conformata di tanta bellezza e / garbatezza, arrivò nella sala della città / suddetta non reclamò con lei un grande / esercito, ella entrò dentro la sala con il / suo segutio, così si presentò davanti a / Cesare si arrestò; e quando Cesare la vide / cambiò colore, si levò verso di lei e la / salutò, ed ella gli rispose con delle parole / sagge e ragionevoli. Dopo aver pensato si espresse così: " Signore", disse la donna, / " a voi mi hanno condotta il vostro valore, / la vostra prodezza e la vostra bontà / lodata, dunque il vostro proposito è tanto / valoroso e di alto pensiero che ora la / donna che è stata portata alla pazzia se / chiederà il vostro aiuto non verrà rifiutata. / Io sono con lei che è sorella al re / Tolomeo e che per diritto dovrebbe essere / proclamata regina, ora i miei padri che / ormai hanno oltrepassato questa vita, / essendo io la sorella maggiore, quando / essi morirono, la metà mo ha investita del / titolo di regina e mi ha fatto dono / dell'Egitto affinché vi regnassi con mio / fratello come donna e regina servita e / onorata; ma i miei fratelli mi hanno / ingiustamente diseredata, così mi / compiango con voi come donna / abbandonata. / Con voi io piango, bel signore, poiché allo / spodestamento dall'eredità sono stata / condotta con la forza da mio fratello / e certamente a causa del mal consiglio di / Potino, per il suo potere, per la sua cura e / per la mal ragione mio fratello fa riunire i / suoi uomini e la sua cavalleria per la / soddisfazione della mia terra e ugualmente / per il mio diritto. E se si vendicasse sulla / signoria del vassallo che consiglia mio /

fratello di governarmi malamente, il mio / cuore ne godrebbe perfettamente, dunque i miei fratelli mi accordano pienamente, sono i traditori che non lo consentono, che egli dovrebbe ben morire / con disonore, poiché costui non ha / solamente mal agito, ma al contrario ne ha / fatte molte altre con la sua esortazione / e per mano sua fu ucciso Pompeo in / modo ingobile: si dovrebbe assolutamente / odiare un tale uomo, chiunque ami l'onore / e abbia ragione intenda ! / Per questo ve ne prego, signore, molto / dolcemente che voi mi aiutate, signore, / con questa promessa, che sarò sempre al / vostro servizio secondo la vostra volontà, / e qualsiasi cosa vi sarà ricompensata / abbondantemente, è per il vostro aiuto che / mantengo il mio onore. / Sapete che l'uomo nobile che discende / dall'alto luogo non deve rifiutare preghiere / verso la dama né farlo di nascosto, poiché / avvilisce, non avrebbe né onore, né / reputazione, non è nulla. / Quando la donna ebbe finito di parlare, / Cesare, il cui sgaurdo era così desideroso / della dama, la quale aveva il volto / fiorito, così vivo di colore fresco e / teneo, che la natura ha reso così / perfetto, meglio di chiunque altro e con / più gran maestria, dopo aver ascoltato e / compreso le sue parole, rispose e nella / sua risposta non ci fu villania e disse : / " Donna, per fede, si deve ben fare / soccorso a colei che lo chiede con / preghiera e così dolcemente ! / E sia sa bene che c'è onore e cortesia / e franchezza nell'aiutare una dama / sconsigliata, e la vostra dolce apparenza / che così ben s'umilia e la vostra dolce / parola che a ciò non mi nuoce / meritano bene che voi ne siate disposta ! / Se voi parlate lealmente, finemente e / senza menzogna, qualunque cosa io possa / fare, vi prometto e acconsento per / proteggervi e mettervi sotto la mia / signoria! Colui che verso di voi muoverà / guerra con ardore,non farà mai più / guerra per tutta la vita tanto come possa / ferire con la spada ben tratta !" / Dopo queste parole il valoroso la prese / per mano, la fece sedere accanto a lui, / con la sua cortesia e mentre si sedette / egli la baciò una volta ed ella fu tanto / saggia che non si voltò affatto ma mostrò / che il suo cuore ne fu lieto. / Sedutosi, così aveva parlato ampiamente / il nobile romano. / La bella Cleopatra di buona nobiltà / sotto una cperta che era di cotone, / rosso vermiglio, di un tessuto orientale / molto prezioso si era distesa. / Gli altri si erano seduti lontano da essi nella / casa la quale era tutta ornata di giunchi / e di iris; ma Cesare forse non ha / ascoltato un insegnamento: che amore li / ha eletti per questo incontro / che stabilisce la loro unione con tutta / l'intenzione, egli non può dimenticarla per / nessun'altra ragione, / la graziosa Cleopatra ne ha fatto una / ragione, e si avvicina a lui senza / null'altro impedimento. / " Donna", dice Cesare, "molto vi ha / onorata la natura che vi ha donata tanta / bellezza ! Il vostro destino fu molto felice / che per diritto dovreste essere coronata / regina, e quanto al corpo tanto bella e / tanto saggia che più volte i miei occhi / l'hanno rimirata la vostra immagine / piacevole, il vostro viso colorato / che sono stato preso improvvisamente dal / sentimento, e ora più la riguardo, più mi / piace e mi è gradevole. / -Signore,- disse la dama, -ora vi state / prendendo gioco di me / che mi avete elevata a sì tanta bellezza! / Se fosse così come voi affermate, / il mio volto sarebbe più tenero e più / fiero il mio pensiero!- / - Dolce donna, ne sarebbe molto ben felice / colui che del vostro amore ne fosse / sicuro! Preferisco essere più il vostro / amante, questo sappiate in verità, / che essere acclamato signore e re di tutto / l'Egitto!" / -Sire,- disse la dama, -perché mi / rimproverate ? / So bene che è rimprovero quanto voi / proponete del mio amore desideroso con / così grande volontà, poiché amore più / piacevole del mio potrete / avere e ricevere se d'amore voi soffrirete ! / Se io sono giovane e semplice, per tanto / non vi prendere gioco di me! / Tanto sono giovane che posso apprendere / assai. / -Vedete Signora!- disse Cesare. –a gran / torto m'incolpate di compiacenze e di / rimproveri, non certo ispirate il desiderio / non voglio certo prendermi gioco di voi, / ora sfortunatamente non mi / crederete, al contrario, è per il vostro / servizio che il mio cuore si è / preparato e al vostro comandoè il mio / corpo abbandonato" / -Bel sire, quanto bene ne / parlate, quasiasi mala azione vi sia da / parte mia perdonata! / Ma per vostra grazia il permesso mi / donate. - / -Sire, il vostro permesso voglio pregare / domandare che mi conviene indietro / nell'armata ritornare-. / -Dama,- disse Cesare, -ben vorrei rifiutar / qusta preghiera così che con me / dimorare vogliate senza ritorno!- / -Sire, lasciate stare che andare mi conviene dietro la mia armata. / Queste parole, a questo punto non ne / dovete dire ma siate a riposo poiché / io me ne voglio andare!- / -Ah! Dama!- dice Cesare, -Come può riposare colui il cui cuore non fu altro che / pensare ? Non è fose abitudine chiamare / riposo quando il corpo non vede niente di cui pensare ? / Non l'ha udito così e dire e testimoniare / che quell'uomo che si riposa non vede / niente da operare ?- E dopo queste parole, la dama dal viso / dietro se ne ritornò e non volle più / restare. / Da tanto Cleopatra da Cesare è partita / e nella sala indietro è ritornata, / ma Cesare si è rimesso con la sua

Ponendo a confronto le due versioni e quali differenze vi sono. La prima cosa che possiamo notare è la lunghezza della descrizione fisica e morale di Cleopatra: nel testo di Lucano essa occupa solo una pagina e mezzo, in Jean de Thuin ne occupa ben quattro. Nella *Pharsalia* Cleopatra "arriva su una piccola biremi all'insaputa di Cesare nella reggia di suo fratello Tolomeo da non si sa dove"

cum se parva Cleopatra biremi intulit Emathiis

mentre ne *Le Roman de Jules César* " ella era arrivata o stava arrivando su di una nave", sembra che si trovasse da tempo imprecisato nel palazzo. E richiedesse di far visita a Cesare

la dedanz, en la sale

cavalleria, che per un solo pensiero / interruppe molto la sua altra situazione e / lui nello stesso tempo dimenticò, / poiché in questo suo pensiero è del tutto impiegato che egli pensa all'amore e al / piacere amoroso di colui a cui tutti i / desiderosi si accordano così che mai il / suo pensiero agitato se ne era la sua / volontà per gaudio completo, / ed egli così di cuore riflettè e studiò / che ben se ne accorse il suo seguito / privato al suo volto che è turbato e / distrutto e alla sua dimora che non è molto allegra che a tale cosa il suo / pensiero è afflitto. / L'aspetto e il viso che all'esterno sono / evidenti, mostrano dal cuore dentro quali / sono le sue intenzioni: così avvenne che / Cesare che mostrò attraverso l'affetto / il volere del suo cuore che amore vede / sorprendente, ma che potrebbe coprire ciò / che egli va a mostrare malagrado tutta la / maestosità, chi vede piangere ? / Taòe è amore che nesusno che abbia / cuore ben amante non può a lungo / coprire ciò che si percepisce né se ne / vede tuttavia se si guarda ciò che egli / vuole prendere, e per tanto di Cesare il / più privato servitore del suo amore si / accorse, se ne va mormorando e Cesare / tutto il giorno ha trascorso pensando fino / alla nera notte che dal suo / sopraggiungimento il suo letto gli ha / preparato nella camera più grande. / Cesare che ebbe il suo letto fatto fare e / adornare nella camera è entrato dopo / cena; è nel suo letto addormentato per / restare a riposo, ma egli non può né in corpo né in cuore riposare, poiché amore fa il suo cuore per / pensiero penare e il suo corpo e il suo corpo vegliare fa / e spesso ritornare. / Se la sua gioia ha Cesare nel ricordare / la molto dolce apparenza e il viso chiaro / di colei che amore lo fa ora sospirare, / e ciò gli piaceed a esso non cerca pensiero; così lo fa amore distrarre e agitare / Ora il dio d'amore comportandosi come un / valente se ne può molto ben tenere e / vantare, / che egli ha ferito il cuore con / un dardo che fa amare il più valente / barone che nel mondo possa trovare.

Lucano ci presenta subito una donna infida, spietata, malvagia, funesta, la quale per ottenere ciò che vole arriva persino all'inganno e alla corruzione; ella assomiglia alla spartana Elena che fu causa della guerra di Troia, anch'ella donna d una bellezza disastrosa. Cleopatra per giungere nella città egiziana di Alessandria aveva "corrotto il guardiano e fatto allentare le catene di Faro"

corrupto custode Phari laxare catenas

che sbarravano l'ingresso al porto.

" Cleopatra , disonore dell'Egitto, Erinni fatale al Lazio, / dissoluta a rovina di Roma. Quante disgrazie introdusse / la funesta bellezza della Spartana in Argo e nelle dimore iliache, / altrettante follie scatenò Cleopatra in Esperia. / Se è lecito dirlo, atterrì col suo sistro il Campidoglio / e marciò sulle insegne romane con la imbelle Canopo, / per guidare i trionfi farii con Cesare prigioniero ; / e nel mare di Leucade si corse nel rischio che una donna,/ neanche romana, divenisse signora del mondo. / Tanto ardire infuse nell'incestuosa Tolomeide".

dedecus Aegypti, Latii feralis Erinys, / Romano non casta malo. Quantum impulit Argos / Iliacasque domos facile Spartana nocenti, Hesperios auxit tantum Cleopatra sistro / et Romana petit imbelli signa Canopo / Caesare vaptivo Pharios ductura triumphos; / leucadioque fuit dubius sub gurgite casus, / an mundum ne nostra quidem matrona teneret, / Hoc animi nox illa dedit quae prima cubili / miscuit incestam ducibus Ptolomaida nostris.

Una donna ammaliatrice , che riesce a trascinare, ad attirare a sé gli uomini come Cesare che, pur nel mezzo del più violento conflitto , si lascia completamente abbandonare agli "amori osceni" con la bella regina:

et in media rabie medioque furore / et Pompeianis habitata minibus aula / sanguine Thessalicae cladis perfusus adulter / admisit Venerem curi set miscuit armis / inlicitosque toro set non ex coniuge partus.

"In mezzo al furioso imperversare della guerra, / nella reggia ancora abitata dai Mani di Pompeo, / l'adultero grondante del sangue della strage tessalica / ammise Venere tra gli affanni e mischiò alle armi / gli illeciti amplessi e ne ebbe prole illegittima".

Nel momento in cui Cleopatra prende per la prima volta la parola e prega Cesare di allontanare dalla reggia l'assassinio di Pompeo, Potino, si svela da subito la sua falsa drammaticità, e implorante,

" fidando nella bellezza , gli si presentò mesta ma senza lagrime, adorna d'un simulato dolore / fin dove questo non la guastasse, i capelli in disordine"

quem formae confisa suae sine ullis / tristis adit lacrimis simulatum compta dolorem / qua decurti, veluti laceros dispersa capillos

Ella fa affidamento sulle sue doti fisiche, l'arma invincibile che intenerisce e incanta gli uomini.

A questa mezza pagina, in cui esplode in Lucano tutto l'astio per questa donna, Jean de Thuin oppone una bellissima immagine della regina d'Egitto; alle parole aspre e dure sostituisce quelle più dolci, più soavi, più aggraziate. E' qui l'abissale differenza tra le due versioni, oltre che nella lunghezza, anche e soprattutto nella modalità con cui Cleopatra viene descritta e che fa notare subito la diversa concezione che i due autori hanno di questo personaggio.

La Cleopatra di Jean de Thuin è dotata di una bellezza sovrannaturale:

de sa grant biauté est tote enluminee, / car nature l'ot si par devise formee / c'onques ou mont ne fu dame plus bele nee.

" della sua gran bellezza era tutta illuminata, / poiché la natura l'aveva così ben formata / che al mondo non nacque dama più bella".

Bastava la sua bellezza per illuminarla tutta, tanto era bella. Ma che Cleopatra fosse bella anche Lucano lo aveva asserito, lui, però, vi aggiunge un aggettivo : "fatale", del quale Jean non fa menzione. Con questo aggettivo Lucano vuole indicare le infauste vicende che la regina provocò prima di conoscere Cesare, ma vuole anche alludere a quelle che ella procurerà al condottiero romano.

Jean de Thuin poi sospende la descrizione del corpo della regina per passare a quella dell'abbigliamento. Anche questo viene delineato in modo accurato. Lo scrittore francese ci dice Cleopatra indossava abiti molto belli, sfarzosi, elegantissimi, lavorati con pietre preziosissime: ella aveva un *bliaus*, una veste molto ampia che "favoriva l'esagerazione in molti modi nella lunghezza della gonna e delle maniche". L'esagerazione è un'altra caratteristica tipica di Cleopatra.

L'autore ritorna poi a descrivere il so corpo, il quale

iert bien fiaz, bien mesurez

"era tutto ben fatto, ben misurato, tutto era perfetto, nell'elaborazione e nel costo del materiale".

Terminata la lunga presentazione della sovrana, quest'ultima si rivolge a Cesare con modi affabili, con molta gentilezza, con molta grazia, con molte belle parole; Jean de Thuin ci parla di lei come una donna prode, saggia che chiama Cesare non per nome ma con un appellativo

biau sire

"bel, buon signore", e dandogli del voi, dimostrando con ciò che ella aveva una grande stima, un grande rispetto verso di lui. Cleopatra parla a Cesare con nobiltà, con onore, anche Cesare si rivolge a lei chiamandola non con il suo nome ma

douce dame

"dolce dama, dolce donna". Lucano ci dice che, davanti a lui, la regina "finge il suo dolore", in Jean de Thuin non vi è nulla di finto. Si può vedere, dunque, quanto forte sia la presenza delle fonti, ma soprattutto della tradizione poetica augustea nell'immagine negativa di Cleopatra. Nel ritratto che essi ci offrono della regina egiziana s'intravedono due aspetti: nel primo troviamo un'edonista, una prostituta addirittura, una donna bellissima che con la sua arte di seduzione attira a sé gli uomini fino a distruggerli, nel secondo, una donna impegnata politicamente, una donna di stato, un'eccellente manipolatrice , astuta, un'abile affarista, un capo ambizioso, sia in guerra che in pace.

Vi è anche un terzo aspetto che Lucano, come anche altri scrittori della sua epoca non hanno mai preso in considerazione e che invece è stato messo in risalto dalla letteratura popolare, attraverso gli oracoli: è la Cleopatra "redentrice", capo patriottico, inviata dalla Provvidenza per salvare l'Egitto e L'Oriente Ellenistico dall'occupazione romana e la tirannia imperiale; Cleopatra è la donna che si pone contro il mondo romano, che combatte contro di esso per la propria terra. Una donna tutta dedita alla politica del proprio impero, una guerriera. Secondo studi più recenti, quest nuova immagine della sovrana egizia non può essere stata creata che dalla corte Tolemaica, quindi dall'ambiente più prossimo a Cleopatra, nella sua corte che è il centro delle credenze religiose e dei sentimenti patriottici. Questa visione accentua ancot di più l'avversione tra il mondo egiziano e quello romano, facendo di Cleopatra una figura salvifica inviata dagli dei, assolutamente positiva. E' dunque facilmente comprensibile il motivo per cui gli scrittori romani abbiano voluto trascurare questo aspetto.

Ritornando al ritratto che ci offre Jean de Thuin della regina. Esso sembra essere un'imitazione dei famosi ritratti di due regine: Elena e Isotta. Cleopatra dunque è stata paragonata alle due donne più belle, una appartenente al mondo classico, l'altra a quello medievale. La descrizione di Cleopatra è assolutamente conforme alla poetica dei romanzi antichi, sia per essere lungamente dettagliata e molto ben sviluppata, ma soprattutto per la ricorrenza di alcuni termini appartenenti al lessico cortese come appunto *courtoisie* e *sagesse*. Cleopatra viene accolta da Cesare con molta grazia, la regina chiede al condottiero romano di proteggerla dai vassalli di suo fratello e così tra i due segue un dialogo molto raffinato durante il quale entrambi sembrano facciano a gara di cortesia: Cesare nel confessare il proprio amore alla regina e quest'ultima fingendo di non vedere nelle sue parole che un'amabile burla.

Si può quindi affermare che Cesare e Cleopatra sono dei veri amanti cortesi.

Capitolo III

Cleopatra ed Elisabetta I Tudor a confronto.

Cleopatra-Elisabetta

La prima apparizione di Cleopatra nella letteratura inglese si fa risalire all'opera di Geoffrey Chaucer, *The legend of Good Women*, scritta tra il 1385-1386, al tempo di Riccardo II Plantageneta. Qui Cleopatra è la prima tra le donne virtuose. Chaucer racconta la storia d'amore tra la regina egiziana e Marcantonio come una relazione molto sofferta, soprattutto da parte di Cleopatra, tant'è che l'autore inglese ce la descrive come una "martire, che, per amore, ha sacrificato se stessa e il proprio regno", e al v. 613 egli la definisce «lovely as a bud of Mary», cioè « graziosa come una rosa di Maggio». Ma questo fiore è destinato a sfiorire presto, la dolce creatura dipinta da Chaucer lascerà il posto a una donna infida, come dice Cristina Vallaro, « si modifica con il passare del tempo e la dolcezza che queste parole le attribuiscono si trasforma in spregiudicatezza: come se il germoglio di Chaucer fosse cresciuto ed avesse lasciato la scena ad un fiore aggressivo, quasi malsano, pronto a minare le fondamenta dell'Impero romano».

Si preannuncia, così, quella che sarà l'immagine della regina d'Egitto nel 1500, quella che dipingerà Shakespeare nella sua opera *Antony and Cleopatra*, tutto al contrario di quella che era la Cleopatra di Chaucer, qui troviamo una donna affascinante e testarda, capricciosa e viziata, che farà « soffrire, ingelosire e spasimare d'amore per lei» il condottiero romano Marcantonio, il quale sarà proprio lui a rivestire il ruolo di martire.

È questa dunque la Cleopatra che Shakespeare mette in scena, che rappresenta al suo pubblico e che quest'ultimo conosce, una donna « che vuole mantenere il trono e garantire potere sicuro alla sua discendenza…insaziabile

amante di Antonio, una donna a capo di un regno vasto e potente, abile e astuta nel districarsi tra i molti complotti orditi attorno a lei». Per queste sue caratteristiche ella è stata paragonata alla regina Elisabetta I Tudor[87]. Come afferma Cristina Vallaro, «Sebbene Elisabetta Tudor abbia sacrificato la felicità della vita privata per la fama e la gloria della vita pubblica, condivide però con Cleopatra diversi aspetti del carattere e del ruolo regale». Ecco il mito di Cleopatra che ritorna nella storia, che si rincarna in altre figure importanti della storia, in altre regine, come in Elisabetta appunto. Elisabetta rappresenterebbe una riscrittura, una sopravvivenza, una reinterpretazione, una reincarnazione di Cleopatra. Shakespeare fa rivivere il passato, la Roma antica e i suoi maggiori protagonisti nel suo tempo.

Elisabetta è la nuova Cleopatra, entrambe sono regine, entrambe comandano, entrambe « hanno messo a tacere i nemici e hanno dato l'avvio ad una autentica politica espansionistica, entrambe donne in un mondo di uomini». Shakespeare vede nella regina Elisabetta la regina Cleopatra. Già nel titolo della sua opera, il drammaturgo inglese propone una novità, sebbene sia vero che anche in altre opere le donne non hanno affatto un ruolo secondarioe illoro nome viene messo accanto a quello di un uomo. Ma qui Shakespeare fa qualcosa di unico. Cosa significa ? Significa che, mentre prima il mondo era visto con gli occhi dell'uomo, nei personaggi di Amleto, Otello, Macbeth, Re Lear, e quindi letto, interpretato « con la mentalità di una società patriarcale», in *Antony and Cleopatra*questa visione si sposta sulla donna. La donna riveste un ruolo molto importante nel mondo shakespeariano «poiché guida le azioni dell'eroe tragico, ne manipola i sentimenti e ne condiziona i pensieri». Le donne del mondo shakespeariano diventano delle protagoniste. Anche Cleopatra, come le donne delle altre tragedie shakespeariane, sconvolgerà la vita del suo uomo, ella, come le altre donne, «contribuirà al farsi della Storia, imponendosi in un mondo patriarcale che le relega ad un livello inferiore di quello dell'uomo e le confina nella dimensione domestica tra l'amore per i figli e i doveri verso il marito».

[87] Cristina Vallaro, *Julius César and Antony and Cleopatra. Momenti di storia romana in William Shakespeare*, Milano, EDUCatt, 2010, pag. 68.

Shakespeare riscatta la donna, la innalza da "schiava" a "padrona", da una condizione di subalternità, di inferiorità, ad una di principalità, di priorità, di capeggiamento. Essa non ha più le funzioni di "casalinga", che si occupa delle faccende domestiche, del focolare ed ubbidisce passivamente al marito, ma prende parte attiva alle questioni politiche, di stato, alla vita comunitaria, del suo Paese, del suo popolo, si viene ad affiancare al marito, gode dei suoi stessi diritti, a volte si sostituisce addirittura a lui e svolge le sue stesse funzioni. E così si passa da una società in cui predomina l'uomo, il maschio e che da esso prende il nome di patriarcale, ad una dove predomina la donna, la femmina e che da esssa prende il nome di matriarcale. Ma era piuttosto normale per Shakespeare "ridare" questa importanza alla donna,poiché « il suo stesso mondo era governato da una donna, la secondogenita di Enrico VIII », ovvero Elisabetta I Tudor. Il teatro di Shakespeare è lo specchio del mondo dove, seppur sotto altre forme, deve però riflettersi la realtà[88].

Ma che cosa hanno in comune Cleopatra ed Elisabetta ? Il primo elemento è l'essee donna, « l'appartenenere al genere femminile» in un mondo governato, «fatto da e per soli uomini » dove, a differenza di tante altre donne, come Isabelle di Castiglia, Caterina de' Medici e Caterina d'Aragona che non hanno mai avuto la "soddisfazione" di possedere pienamente il titolo di regina in quanto potevano godere di una reggenza solo temporanea del regno concessa loro da i rispettivi mariti o figli, sebbene «seppero essere grandi esempi di capacità di governo» , Cleopatra e Elisabetta sono le uniche donne « a sedere sul trono come regine e non come reggenti»

Elisabetta sale al trono d'Inghilterra nel 1559. Ella succedette alla sorella, Maria, morta poco tempo prima. Elisabetta fu « una delle regine più amate e acclamate della storia inglese». Ella spiccò per la sua eccezionalità. Era la prescelta da Dio, proprio come Cleopatra, subentrata al trono dopo la morte del fratello, era la prescelta dagli dei. Ed anche nella Bibbia, seppure sia sempre l'uomo alla reggenza del potere, come le figure di Davide e Salomone, si trovano delle donne «capaci di guidare e proteggere il proprio popolo ,

[88] *Ivi*, pag.69

diventando riconosciuti esempi di virtù ed ammirevoli modelli di governo giusto e saggio». Tra queste donne spicca Deborah, che per le sue doti e capacità viene accostata a Elisabetta. L'accostamento viene prodotto per il fatto che nell'ultimo punto del percorso da Londra a Whitehall, dove la regina era diretta, si parla appunto di Deborah, la donna scelta da Dio per guidare il popolo di Israele per quanrant'anni. Ella ricoprì il titolo di Giudice della casa di Israele ed Elisabetta quello di Regina d'Inghilterra, mentre Deborah è diventata signora del suo popolo per decisione di Dio, Elisabetta ha ereditato lo status attraverso una dinastia reale, ma entrambe sono diventate delle regine per una volontà superiore, reale e divina; il re è tale sempre per volontà di Dio. Entrambe posseggono delle qualità maschili, contro la loro natura femminile, le qualità di prudenza, forza e leadership, di conduttrici del loro popolo, di capi, quelle qualità che normalmente una donna non ha in quanto ciò che la contraddistingue è la debolezza. Se originariamente Elisabetta e Deborah potevano pure avere in loro quella debolezza comune a tutte le donne, è attraverso essa che Dio ha donato loro la forza, quella stessa loro debolezza ha conferito più forza a Dio, Egli si è rafforzato e la sua stessa forza è stata trasmessa a entrambe le donne. Si sono rafforzati a vicenda tutti e tre: la debolezza delle due donne che ha permesso a Dio di rendersi più forte e, nello stesso tempo, si sono rafforzate entrambe[89].

La Vallaro riporta infatti il capitolo 12 versetto 9 della seconda Lettera ai Corinzi dove si dice che occorre solo la potenza di Dio che dimori in un'anima perché questa si rafforzi, da debole diventi forte, dove se anche si è deboli per natura, quella stessa debolezza non esiste più perché vi è entrata la forza di Dio. Dio infatti si manifesta, manifesta tutta la sua potenza attraverso i deboli, essi sono il loro strumento attraverso il quale si manifesta la Sua grandezza[90].

Elisabetta, come Cleopatra, sconfiggerà gli avversari. E' dunque anche una donna – guerriera. Combatte, proprio come un uomo, assolvendo quei compiti militari che generalmente spettano agli uomini. Ed è nel 1588, nella battaglia in

[89] *Ivi*, pag.76.
[90] *Ivi*, pag.77.

cui ella sconfigge definitivamente Filippo II di Spagna, che ella fa mostra di tutta la sua forza e ai suoi soldati dice di svolgere il doppio ruolo di donna e regina : « Ho il corpo di una debole donna, ma ho il cuore e lo stomaco di un re e un re d'Inghilterra». Elisabetta vuole attribuire due corpi a se stessa, incarna, cioè, due figure contraddittorie : quella della donna e quella del re, del monarca, rispettivamente un corpo « debole e fragile» e uno « forte ed impavido» Anche Cleopatra verrà accostata ad una grande figura della sua religione: la dea Iside[91].

Iside-Deborah e Cleopatra-Elisabetta sono dunque delle donne regine straordinarie, forti e potenti, che hanno compiuto delle grandi azioni.

Ma cosa accosta maggiormente Elisabetta a Cleopatra e fa della prima una "riscrittura", una "sopravvivenza" cleopatriana ? Se poniamo a confronto la descrizione che viene fatta di entrambe le donne, notiamo che esse hanno delle forti rassomiglianze. La descrizione di Cleopatra che ho voluto scegliere è una di quelle già citate nel Capitolo 1, ed è la più conosciuta: quella di Plutarco, ne *Le vite di Antonio e Demetrio*. In quest'opera la descrizione che viene fatta della regina d'Egitto è considerata la più attendibile, mentre per Elisabetta ho scelto quella di James Melville nelle sue *Memoirs*:

Now her beauty (as it is reported) was not so passing, as unmatchable of other women, nor yet such, as upon present view did enamour men with her: but so sweet eas her company and conversation, that a man could not possibly but be taken. And besides her beauty, the good grace she had to talk and discourse, her courteous nature that tempered her words and deeds, was a spur that pricked to the quick. Furthemore, besides all these, her voice and words were marvelous pleasant: for her tongue was an instrument of music to divers sports and pastimes, the which she easily turned to any language pleased her

(*The Life of Antony*, pp. 120-121)

One day she had the English weed, another the French, and another the Italian, and so forth. She asked me which of them became her best. I answered, In my judgement, the Italian dress: which anise I found pleased her well; for she delighted to show hero golden coloured heir, wearing a caul and bonnet as they do in Italy. Her hair was more reddish than yellow, curled in appearance naturally, She destre to know of me, what colour of hair was reputed best, and which of the two [Queens] was fairest. I answered, The fairness of them both eas not their worst

[91] *Ivi*, pag. 78.

faults. But she was earnest with me to declare which of them I judged fairest. I said, She was the fairest Queen in England. Yet she appeare earnest. I answered, They were both the fairest ladies in their countries; that her Majesty was whiter, but my queen was very lovely. She inquired which of them was of highest stature. I said, My Queen. Then, saith she, she is too high; for I myself am neither too high nor too low. Then she asked what kind exercises she used. I answered that […] sometimes she recreated herself in playing upon the lute and virginals. She asked if she played well. I said, reasonably for a Queen. That same day dinner my Lord Hunsdean drew me up to a quiet gallery, that I might hear some music […] where I might hear the queen play upon the virginals. […] She inquired whether my Queen or she played best. I that I found myself oblie to give her the praise. […] yet I was stayed too days longer, till I might see her dance, as I was afterward informed. Which being over, she inquired of me, whether she or my Queen danced best. I answered, The Queen danced not so high, and disposedly as she did[92].

Ciò che emerge nelle due descrizioni è la rappresentazione della bellezza femminile secondo il Canone in voga nel Cinquecento. Le due descrizioni sono molto simili. Le parti del corpo delle due regine che vengono prese qui in considerazione sono quelle che più ricorrono nei trattati di estetica femminile del XVI secolo, poiché proprio essi sono quelli indicativi della bellezza della donna. «La venustà femminile nel Rinascimento è quella che gli artisti italiani riproducono nelle loro opere d'arte e che fa riferimento a grandi modelli letterari». Il primo di questi grandi modelli letterari è Laura di Francesco Petrarca, ella ha tutte le caratteristiche fisiche del modello di bellezza di quel periodo: i lunghi capelli biondi, la carnagione chiara, se non addirittura pallida, gli occhi luminosi come stelle. Non solo nella bellezza fisica le due regine corrispondono ai canoni europei rinascimentali, ma anche nel modo di atteggiarsi, di vestire, di parlare, di relazionarsi con gli altri, soprattutto nelle questioni amorose.

Altri elementi ancora accomunano le due regine, come il fascino irresistibile, una straordinaria capacità di comunicazione, il saper parlare molte lingue, scrivere diversi testi e l'essere amante delle arti, l'essere corteggiata dagli uomini del suo stesso regno e anche dai suoi rivali, l'avere un seguito piuttosto

[92] *Ivi*, pagg.82-8.

numeroso e che l'accompagnava durante i suoi spostamenti e che si divertiva con lei nelle feste di corte[93].

Elisabetta non è altro dunque che un'altra "immagine insepolta" di Cleopatra, un altro "fantasma" della regina egiziana. Ella è ancora un'altra prova del fatto che Cleopatra non muore mai, ma rivive continuamente. Come Cleopatra si è garantita la sua vita eterna "ritornando" nelle diverse epoche, così anche Elisabetta, prendendo le sue sembianze, si fa eterna. Entrambe si fissano «identificandosi in una divinità pagana e questa loro aura di sacralità si concretizza in manifestazioni pubbliche, che le mettono in contatto con i propri sudditi». Questa loro identificazione divina emerge dal confronto di altre due descrizioni. Per quanto riguarda Cleopatra, ho voluto rifarmi alla famosa descrizione del luogotenente di Antonio, Enobarbo. Si tratta del passo in cui egli racconta l'arrivo di Cleopatra a Tarso, dove avviene il primo incontro tra la regina e Antonio e di un altro passo, quello in cui «Antonio e Cleopatra si presentano alla folla riunita davanti il palazzo reale di Alessandria vestiti negli abiti simbolici di Luna e Sole». È Enobarbo, il luogotenente di Antonio, il militare, il rude compagno ma anche, in questo caso, poeta, artista, ad evocare il primo incontro tra Antonio e Cleopatra sul fiume Cidno. Cleopatra qui, attraverso questi versi, assume il carattere di opera d'arte. Enobarbo dice di lei che «trasformava il difetto in perfezione», ma sarà ancora più esplicito, dandole una definizione che, come l'Urna Greca di Keats, è definizione di opera d'arte.

Cleopatra, nella sua ricca imbarcazione viene portata in trionfo, è immersa nel fasto, sicura del suo potere. È una regina e una ammaliatrice. Cleopatra, una volta salita al trono, era riuscita a risollevare il Paese che, poco prima della sua ascesa era stato ridotto ad una semplice provincia romana. Ora, con lei alla reggenza, ha cominciato ad assumere un ruolo molto importante nella politica romana in Oriente. Proprio come Antonio è diventato un grande conquistatore, anch'ella deve dimostrare di essere all'altezza di combattere e sottomettere, deve dar prova della sua grandezza, degna di una regina, di essere all'altezza di uomo. L'Egitto deve diventare una terra ricca e prospera sia dal punto di vista

[93] *Ivi*, pagg. 89-90.

politico ed economico, ma anche culturale e scientifico. Il suo arrivo trionfale vuole essere annuncio del trionfo già ottenuto e di quello che verrà. Già la descrizione del vascello ci introduce in altro mondo da quello reale, in una dimensione mitologica. La similitudine iniziale relativa all'imbarcazione *like a burnished throne* esprime l'imponenza e la maestosità dell'avvenimento che si sta svolgendo e allo stesso tempo ci comunica quale è la funzione dell'imbarcazione. Questo vascello è un trono e questo lo si deduce dagli elementi che lo caratterizzano e danno il senso della regalità : "la poppa di oro battuto", le "vele purpuree", i "remi d'argento". L'oro, l'argento e la porpora sono dei colori regali. L'oro è il metallo nobile per eccellenza, il più prezioso ed è abbinato al Sole, che all'epoca di Shakespeare, nel Rinascimento, era il pianeta più importante, era collegato al dio Apollo, il sovrano, divinità maschile e, in un certo senso, Cleopatra ha delle caratteristiche mascoline, non tanto nella sua fisicità quanto nelle sue qualità, nel suo modo di gestire gli affari, il potere, il regno. Ma all'oro vediamo che si aggiunge l'argento che è il colore della Luna. La Luna è un altro nome per definire la dea Diana, dea della caccia, sorella gemella di Apollo. Cleopatra possiede sia l'oro che l'argento, è il Sole e la Luna allo stesso tempo, quindi ella è Apollo e Diana allo stesso tempo, divinità maschile e divinità femminile insieme, racchiude i principi mascolino e femminino dell'umanità.

Come Cleopatra era regina del suo Stato egiziano, così Apollo, era dio del Sole. Cleopatra si prendeva cura del suo popolo, lo proteggeva, così il Sole illumina la Terra confortandola con il suo calore e proteggendo la vita dei suoi abitanti. Questi possono essere visti come i sudditi che sono legati al loro sovrano. Come gli abitanti sono legati al Sole, così i sudditi lo sono con il loro sovrano perché vedono nel Sole come nel sovrano una protezione e una garanzia della loro esistenza. Se il Sole non ci fosse, sulla Terra mancherebbero i frutti, così se mancasse il sovrano, nel regno ci sarebbe il caos.[94]

Nell'opera *Antony and Cleopatra* scritta tra il 1606 e il 1608, tragedia in cinque atti, la cui fonte è, come si è detto, le *Vite* di Plutarco, incontriamo la Cleopatra

[94] Ivi, pagg. 94-99.

shakespeariana principalmente nel secondo atto dell'opera e precisamente nella seconda scena dove il luogotenente di Antonio, Enobarbo, fa una lunga descrizione della regina egiziana. Cleopatra appare sul fiume Cidno per la prima volta agli occhi di Antonio. Ella sembra trasfigurata, particolarmente bella, di una bellezza eccezionale, tanto da essere paragonata alla dea Venere, la dea della bellezza e dell'amore. In questa scena il drammaturgo inglese mette in risalto tutto lo splendore, lo sfarzo della regina, la quale avanza su un vascello a dir poco favoloso, in un'atmosfera fiabesca, da sogno. È una figura magica, incantata. La sua bellezza non è riscontrabile in altre donne, non è comune; essa supera la bellezza umana. Ella è bella come Venere, ma anche di più, Cleopatra supera ogni altra Venere, ovvero ogni donna la cui bellezza può essere paragonata a quella di Venere:

Enobarbus:

I will tell you. / The barge she sat in, like a burnished throne, / Burned on the water. The poop was beaten gold; / Purple the sails, and so perfumed that / winds were lovesick with them. The oars were silver, / Which to the true of flutes Kept stroke and made / The water which they beat to follow faster, / As amorous of their strokes. For her own person, / It beggared all description. She did lie / In her pavilion, cloth-of-gold of tissue, / O'erpicturing that Venus where we see / The fancy outwork nature. On each side her / Stood pretty dimpled boys, like smiling cupids, / With divers-coloured fans, whose wind did seem / To glow the delicate cheeks which they did cool, / And what they undid did.

Agrippa: *O, rare for Antony!*

Enobarbus:

Her gentlewome, like the Nereids, / So many mermaids, tended her i 'th'eyes, / And made their bends adorning. At the elm / A seeming mermaid steers. The silken tackle / Swell with the touches of those flower-soft hands, / That yarely frame the office. From the barge / A strange invisible perfume hits the sense / Of the adjacent wharfs. The city cast / Her people out upon her; and Antony, / Enthroned i'th'marked-place, did sit alone, / Whistling to th'air; which, but for vacancy, / Had gone to graze on Cleopatra too, / And made a gap in nature.

Agrippa: *Rare Egyptian!*[95]

Enobarbus: *for vilest things*

Become themselves in her[96]

Cleopatra, si è detto, possiede una bellezza che è di gran lunga superiore a quella di Venere. Vestiva abiti molto preziosi e secondo la moda del tempo, questi lasciavano scoperta una buona parte del suo corpo mettendone così in risalto la sensualità. Ma si è anche accennato al fatto che Cleopatra in questa scena richiama una figura mitologica: la dea Venere, ed è proprio questa scena che ricalca quell'immagine a tutti nota della *Nascita di Venere*, che Botticelli aveva dipinto in una tela verso la fine dell'Ottocento.

Nella tela del Botticelli, Venere è pudica, proprio come Cleopatra dalle vesti della quale si intravedono solo alcune parti del suo corpo. Venere è in piedi, su una conchiglia spinta a riva da Zefiro ed Aura, come Cleopatra nel suo vascello contornata da Nereidi e Cupidi. Entrambe sono condotte verso l'approdo. La descrizione di Enobarbo e il quadro di Botticelli sono molto simili. Cleopatra e Venere, prossime all'approdo sono attese premurosamente, il vascello allude alla regalità della regina egizia, come si è visto, la conchiglia a quello della femminilità intima. Entrambe vengono sospinte dal vento e quest'ultimo soffia s entrambe . L'aria, il vento, è il primo elemento che le due figure condividono.

[95] «Ascoltate. / Il vascello su cui sedeva , come un trono brunito, / Bruciava sull'acqua: la poppa era d'oro battuto, / Purpuree le vele, e così profumate che i venti / Morivano d'amore per loro; / d'argento i remi,
Che battevano i colpi al suono dei flauti e spingevano / L'acqua che percuotevano a seguire più veloce, / Come amorosa dei colpi. In quanto alla sua figura, / Immiseriva ogni descrizione: giaceva / Sotto il baldacchino- stoffa intessuta d'oro- / Oscurando quella Venere dipinta nella quale vediamo / La fantasia superare la natura. Ai suoi fianchi / Stavano graziosi bimbi paffuti, quali / Cupidi sorridenti, con ventagli variopinti il cui fiato / Pareva accendere le guance delicate mentre / Le rinfrescava, e quel che disfacevano, facevano. / Come le Nereidi, come tante Sirene, le sue ancelle / Pronte al suo sguardo la servivano rendendo i loro / inchini / Adornamenti. Simile a una sirena governa una fanciulla / Il timone. Si gonfiano le sartie di seta al tocco / Di quelle mani morbide come fiori che agilmente / compiono / Il lavoro. Dal vascello un invisibile strano profumo / Colpisce i sensi delle rive adiacenti. La città / Riversò il suo popolo su di lei, e Antonio, in trono / Nella piazza del mercato, sedeva solo, zufolando / All'aria-la quale, se non avesse creato un vuoto, / Sarebbe anch'essa corsa a contemplare Cleopatra, / Scavando una voragine nella natura.» William Shakespeare, *Antonio e Cleopatra*, trad. di Agostino Lombardo, Universale Economica Feltrinelli, Milano, 2000, vv. 195-242, pagg. 66-70

[96] *Ibidem*, v. 242, pag. 70. «Le cose più vili, in lei, diventano bellezza»

Entrambe le figure sono sospese tra due elementi: aria e acqua nel loro viaggio verso la terra che rappresenta il loro punto di arrivo.

A questo punto hanno in comune tre elementi: aria, acqua e terra. L'unico degli elementi a rimanere escluso è il fuoco. L'aria appartiene loro perché simboleggia la leggerezza e allude alla loro essenza celeste in quanto dee, alla loro natura semi-divina; l'acqua è il simbolo della loro femminilità, del grembo materno e quindi anche alla loro natura umana. Venere e Cleopatra sono le due facce della stessa medaglia, esse rappresentano la perfezione in quanto dee e la non perfezione di Cleopatra in quanto donna nei confronti di Dio e dell'uomo[97].

Entrambe le figure arrivano alla riva seguendo la corrente del mare e del fiume, tutti e due i corsi d'acqua si trovano sotto l'influenza di Diana- Luna, la dea-corpo celeste che sovrintende alle sorgenti d'acqua e regola il flusso delle maree. L'acqua è l'elemento predominante della scena ed esalta Cleopatra come donna. Cleopatra è circondata dalle Nereidi, le mitologiche ninfe del mare, da sirene e cupidi i quali avendo tutti una sessualità incompleta, ovvero, essendo donne solo per metà, mettono ancor più in risalto la sessualità ben netta, ben definita e prorompente di Cleopatra[98].

Questa descrizione di Cleopatra che viene raccontata da Enobarbo ad Agrippa che rimane incredulo all'udirla, corrisponde esattamente alla descrizione di uno dei tanti cortei trionfali visti da Shakespeare a Londra verso la fine del 1500 dove "Elizabeth arriving at St.Paul's in her 'chiariot-throne', or travelling from her palace of Whitehall to her city of London in her royal barge, with its gilt prow, its cushions of cloth of gold, its tapestries – and 'with a band of music, as usual when the Queen goes by water'". Da queste poche righe, si può notare come «l'acqua sia un elemento ricorrente anche nell'immaginario che riguarda Elisabetta I, la quale, come la letteratura dell'epoca insegna, vede esaltata la propria femminilità nell'associazione con Diana, Cinzia ed altre divinità che, pur non essendo legate direttamente all'acqua, incarnano aspetti

[97]*Ivi*, *pagg*. 98- 99.
[98]*Ivi*, pag. 99.

diversi del principio femminino». Non è solo l'acqua, però, ad essere l'elemento in comune tra le due regine. In un quadro del 1600 circa ed attribuito a Robert Peake, intitolato *Queen Elizabeth Going in Procession to Blackfriars in 1600*, vi è un altro importante particolare che avvicina di molto la regina inglese alla regina egiziana: è il trono posto sotto a un baldacchino sulla quale siede Elisabetta I. Esso è il famoso *canopy of state* che compariva assai spesso nei ritratti aventi per soggetto la regina Elisabetta che in quelli rinascimentali in genere. Esso rappresenta il simbolo della monarchia, indica il sovrano, protegge la sua persona sia nelle sedute ufficiali di corte sia soprattutto nelle manifestazioni e nelle processioni che si svolgevano all'aperto. Esso corrisponde al *pavilion* in tessuto dorato cui fa riferimento Enobarbo, entrambi quindi simboli della regalità delle regine. In questo quadro Elisabetta, come Cleopatra era circondata di Cupidi e Nereidi, ha intorno a sé delle dame e dei personaggi della corte. Entrambe le sovrane sono ubicate al centro della scena ed occupano la parte centrale, entrambe sono vestite con ricche vesti « che tradiscono l'appartenenza ad un alto ragno sociale». Entrambe sono portate in trionfo «da alcuni personaggi che probabilmente stanno festeggiando qualche importante e festosa ricorrenza»

«Elisabetta portata in trionfo come Cleopatra e come Cesare: l'Inghilterra di fine Cinquecento emula la Roma dei Cesari e si impossessa dei suoi trionfi in una sorta di continuità senza tempo. Passato e presente si fondono un'altra volta e il loro accordo ha il sapoere dell'Impero di cui, per tradizione, i Tudor si ritenevano i legittimi fondatori. Il rimando a un destino così importante nella storia dell'inghilterra è evidente sin dall'inizio del regno di Elisabetta ed in particolare dal gionro in cui ella aveva fatto il suo ingesso a Londra preima dell'incoronazione. In quell'occasione, come si è già visto, Elisabetta assistette anche a delle rappresentazioni teatrali beneauguranti, che la salutarono come nuova regina. L'idea del trionfo, però, è ancora più evidnete nel corteo che animò Londra proprio in occasione della sua incoronazione a Westminster nel mese di gennaio 1559. Qui Elisabetta è comodamente seduta su un trono posto sotto un baldacchino, che è trainato da cavalli parati a festa. Il corteo regale

passa per le vie della capitale, proprio come la barca di Cleopatra risaliva la corrente del fiume Cidno: sul ciglio della strada, così come sulle rive del fiume, la gente si assiepa curiosa, per vedere il personaggio principale dello spettacolo. Vestita nei lussuosi e preziosi abiti dell'incoronazione, Elisabetta ha il fascino di una creatura che, seppur vicina alla gente, è lontana dalla dimensione quotidiana di questa: è la donna che Dio ha scelto per governare il Paese, è l'Unta del Signore, il che fa di lei una sorta di essere asessuato, un archetipo che ha nelle proprie mani il destino del suo popolo"[99].

[99] *Ivi*, pagg.102- 4.

Capitolo IV

Cleopatra bionda. La rivelazione artistica di una visione positiva della regina egiziana.

Cleopatra: una donna forte

Cleopatra ritorna, ritorna sempre. Dopo aver visto le sue sopravvivenze "nuove" nella letteratura francese e inglese è la volta dell'arte in cui il suo ritornare è ben visibile agli occhi . I quadri che si sono scelti in questo capitolo da analizzare sono delle pitture particolari, nelle quali vi è la dimostrazione dell'esistenza di una visione positiva della regina d'Egitto. Questi quadri sono tratti dal Catalogo di una mostra intitolata *Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental*[100] realizzata a Ginevra al Musée Rath nel 2004. Nel catalogo è raccolta una selezione di opere maggiori dal sec. XV al sec. XX. I modelli iconografici che si trovano all'interno di quest'opera, testimoniano il vigore di un immaginario incessante attratto dalla figura della regina d'Egitto. In essi, il ritratto di Cleopatra, la visione negativa, quella che tutti conosciamo da sempre, della regina cattiva e lussuriosa, l'immagine della donna perfida e depravata, è scomparsa. È la visione che l'arte, e poi la cultura occidentale, ha di Cleopatra.

Il Catalogo si apre con una domanda. *Cleopatra: una donna forte ?* Prima di tutto occorre capire cosa s'intende per 'donna forte'. Una donna forte si definisce in funzione di più criteri: per la sua virtù, per le sue azioni eroiche, per la sua fama, per i paragoni che vengono fatti tra lei e altre donne virtuose, per i modelli maschili eroici ai quali ella viene sistematicamente comparata e per il suo contrario, ovvero la donna depravata e perversa. Il termine 'forte' proviene dal latino *fortis*, che significa "coraggioso". La 'donna forte' assume differenti significati a seconda degli autori e delle epoche: per esempio Salomone definisce 'forte' una donna 'di carattere', letteralmente la donna capace di forza;

[100] Philippe Boyer et al.., *Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental*, Musée d'art et d'histoire et les auteurs pour leurs testes, Editions 5 Continents, Ginevra 2004. pag.37.

per Valère-Maxime una 'donna forte' è una donna virtuosa, ovvero una donna la cui virtù risiede nella capacità di eseguire delle belle azioni. Plutarco aveva affermato che le due più belle virtù di una donna sono la castità e l'amore verso suo marito. Ma fino al 1300, l'aggettivo 'forte' era riferito solo agli uomini, infatti anche la virtù, proveniente dal latino *virtus, virtutis*, nel 1080, secondo Roland, incarna la forza virile. In antico francese, questo termine caratterizza la valenza, la forza fisica. Essa, quindi, è appannaggio degli uomini sebbene sia un termine di genere femminile. Successivamente, nel 1155, in Wace la virtù designa la pratica abituale del bene; verso il 1660, per Racine, essa incarna la castità di una donna. Così, da una definizione di connotazione guerriera si passa ad una definizione di contenuto morale, in altre parole, la forza fisica è il privilegio degli uomini, la castità quella delle donne.

Cleopatra e la rivelazione nell'arte

In quale misura allora si può considerare Cleopatra una donna forte e come viene percepita dagli autori? Di lei vengono esaltate la sua forza, la sua valenza, la sua magnificenza, la sua padronanza dell'arte militare e la sua attitudine al governo. Per queste sue doti ella figura tra le *Donne forti e intrepide* ne *La Nobilita e l'eccellenza delle donne, co' diffetti e mancamenti degli Huomini*, opera del 1600 di Lucrezia Marinella, a fianco alla moglie di Asdrubale e di quella di Massinissa, Sofonisba; nelle *Donne Magnifiche* con Semiramide, Artemisia II e Didone e le *Donne nell'arte militare & nel guerreggiare illustri & famose heroische imprese d'alcune & Donne in armi, consiglio, governo, secretezza & elevato giudicio*, accanto a Semiramide e Tomyris. Ella viene presentata come una vittima, abusata dagli uomini ne *The Legend of Good Women* di Chaucer, a fianco di Alceste, Tisbe, Didone, Hypsipyle, Lucrezia, Medea, Philomela, Ipermestra e Phyllis, così come nelle *Femmes Illustres* di Scudéry . La Cleopatra che ci descrive invece Plutarco, che trova un perfetto riscontro nella monetazione e nel busto, non rientrava nei canoni della bellezza classica, ma non si può non rimanerne comunque affascinati. Qui Cleopatra è una donna dai tratti

marcati, il mento appuntito, il naso aquilino molto pronunciato, con la punta leggermente pendente in avanti, ed un volto allungato, incorniciato da una capigliatura folta, pesante ed assai ondulata. I capelli, quasi crespi, erano divise in due bandine da una scriminatura centrale e venivano pettinati all'indietro per lasciare scoperta la fronte spaziosa ed intelligente. La ricca massa dei capelli copriva i lati della testa accarezzandone le guance e lasciando sporgere soltanto quel tanto dei lobi che era necessario per poter ostentare i prestigiosi orecchini dei quali Cleopatra era largamente dotata. Sulla nuca, poi, le lunghe e folte chiome venivano raccolte in due trecce disposte a larga corona che, fissata sulla parte posteriore della testa, si riunivano in alto formando un grosso nodo, mentre alcuni boccoli, sempre presenti nelle sculture che rappresentano donne o deità egiziane, erano lasciati liberi a tirabaci[101].

Cleopatra ha delle caratteristiche che nessun'altra donna possiede. Guardando il suo viso, la prima cosa che colpisce sono gli occhi: dei bellissimi occhi a mandorla, vagamente orientali, grandi, lunghissimi e distanti tra loro con qualcosa di arcaico che si trova anche nel sorriso, qui, appena accennato della sua bocca, con l'arco del labbro superiore ben disegnato, una bocca morbida ed invitante.

Anche da questa descrizione data da Plutarco, si può affermare veramente che Cleopatra è una dea. Il suo personale era stupendo, la sua eleganza, il suo modo di muoversi, la sua conversazione erano affascinanti; la sua voce era bellissima e ben modulata, aveva una gran cultura.

Nel XVI e XVII secolo, Cleopatra appare in alcune serie di 'donne forti' italiane, francesi, inglesi, fiamminghe che si presentano sotto la forma di eroine incarnanti questa o quella virtù. Tra le differenti scene della vita di Cleopatra, due episodi vi sono ritratti nelle serie studiate: quella della sua magnificenza e del suo suicidio. Le serie che esaltano il suo suicidio, che rappresentano la sua

[101] *Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental*, Ritschard et al.cit.

morte eroica, sono quelle di Chigi-Saracini e Beccafumi[102] (figg. 01 e 02) , esse sono degli oli su legno. Nella mostra e nel catalogo, Cleopatra figura accanto a Sofonisba e Giuditta. Essi sono datati intorno a 1530 circa.

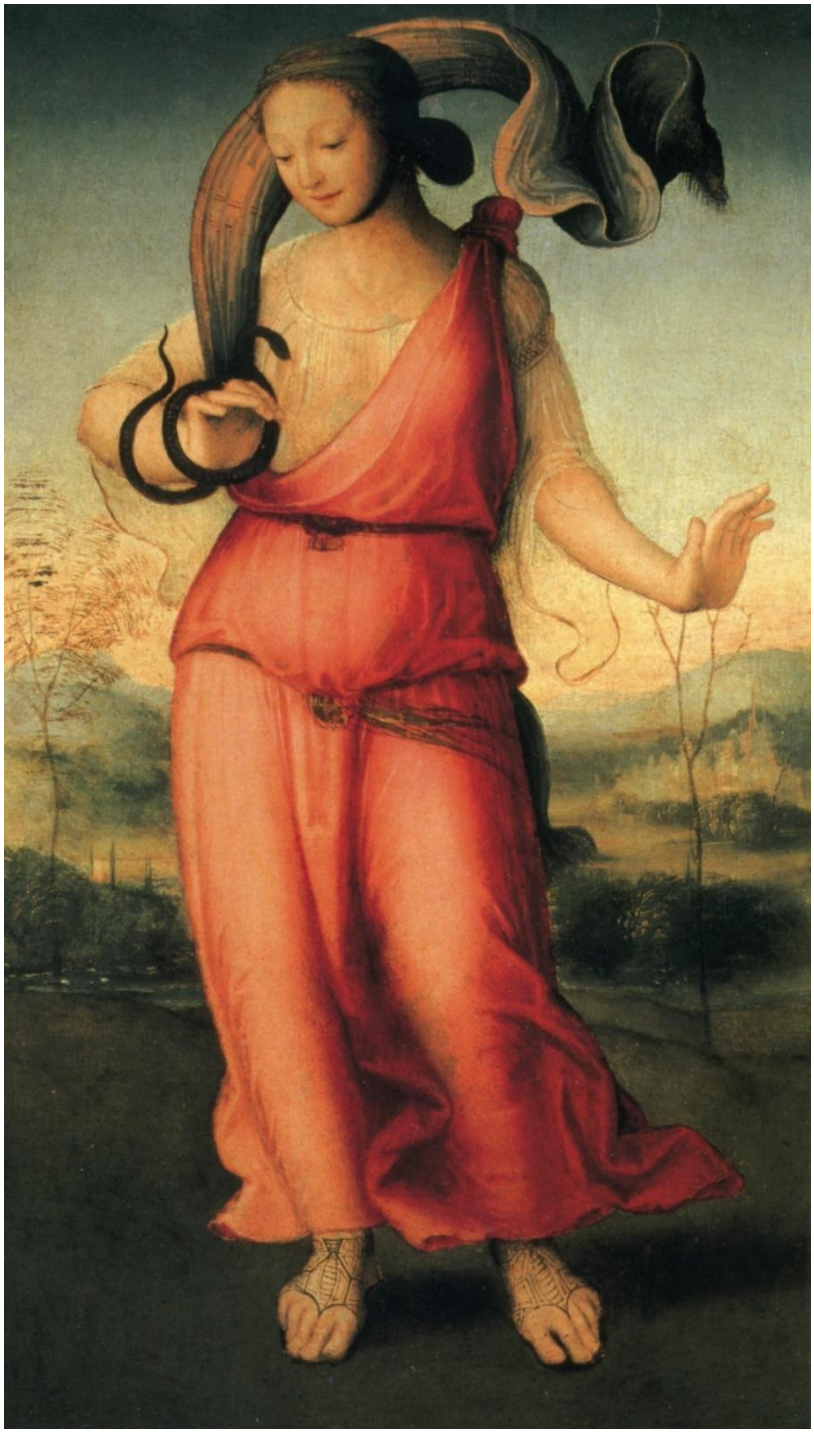

Fig.01

[102] *Ibidem*

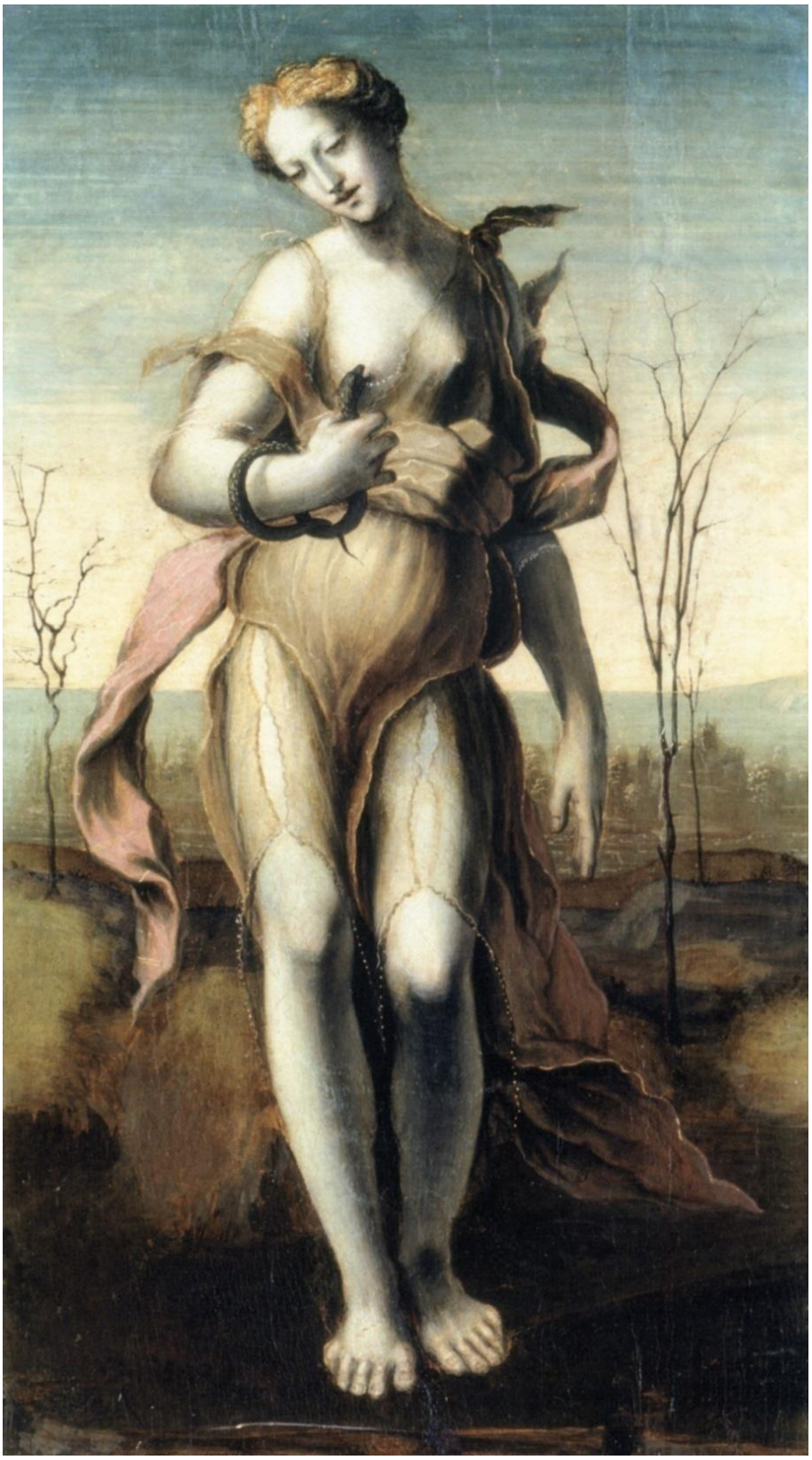

Fig.02

Cleopatra viene ritratta con la testa leggermente inclinata verso destra. Ella è sola, in mezzo ad un paesaggio lugubre e afferra leggermente l'aspide con l'indice e il pollice, come se tenesse un fiore, con una delicatezza che viene sottolineata dal lato aereo del suo drappeggiato. Il paesaggio intorno a lei, così sinistro, sembra che voglia prefigurare la sua morte imminente: da una parte l'albero fronzuto, dall'altra l'albero spoglio. Le ombre carezzevoli, l'atteggiamento, il viso improntato di dolcezza al sorriso evanescente, i pastelli dominanti, dai rosa violacei e dal blu azzurro, associati alla trasparenza e alla fluidità dei vestiti, sono dotati di una forza di suggestione intensa. Per la prima volta vengono attribuite a Cleopatra le parole 'dolcezza', 'delicatezza', non ha i capelli bruni, ma è bionda, il colore dei capelli dell'angelo, della donna angelicata descritta dai poeti stilnovisti sul finire del duecento; molto semplici, leggeri i suoi vestiti, di tenui colori. L'intera figura trasmette armonia, pace, serenità, eleganza, grazia, in quel gesto estremo che sta per compiere. E'una Cleopatra timida, ma forte, consapevole di quello che sta per avvenire, non ha paura della morte, ma l'affronta con tranquillità. Una Cleopatra simile la si ritrova nelle sontuose *broderies* inglesi inedite, datate negli anni 1570 circa e conservate ad Harwick Hall a Chatsworth, dove Cleopatra figura tra le donne virtuose, affiancata da delle figure personificanti alcune virtù, come la Forza e la Giustizia. Proseguendo si torna in un certo senso indietro neltempo, perché il quadro successivo è datato intorno la fine del 1400: *La mort de Cléopâtre* di Andrea Solario. L'insieme della composizione mostra una grande libertà nel trattamento del suicidio di Cleopatra. A partire dal XVI secolo, questo tema conosce un'infatuazione crescente da parte dei letterati e degli artisti. Questi ultimi, attingendo dai racconti antichi e le versioni contemporanee nuovamente pubblicate, come quella del Boccaccio, propongono delle interpretazioni originali che possono qualche volta allontanare dalle fonti.

Contrariamente alla tradizione antica che descrive una Cleopatra divorata dal lusso e dal vizio, nel XVI secolo ella è presentata come un'eroina, facendo prova di un coraggio e di una determinazione esemplari, e non è raro incontrare delle rappresentazioni di Cleopatra dove ella offre il suo petto

all'aspide, mentre gli scritti si accordano generalmente per indicare delle tracce di punture che erano state scoperte su uno dei suoi bracci.

Poco più tardi, nei primi anni del 1500, Giovanni Battista di Jacopo, detto il Rosso Fiorentino, dipinge anche esso una tela su legno intitolata *La mort de Cléopâtre*[103](fig.03). Questa Cleopatra quasi in posizione verticale, con la testa inclinata sulla spalla, sostenuta da una mano ripiegata sotto la guancia che è riparata dal suo braccio sinistro, ha gli occhi chiusi e porta al braccio sinistro un braccialetto a forma di serpente.

Vi è in questa Cleopatra un atteggiamento di abbandono, un abbandono in tutti i sensi, nella posizione, semisdraiata sul letto, come un lasciarsi trasportare dal sonno, priva di forze, debole, denudata, un abbandono quindi fisico, ma anche abbandono morale, persa nella disperazione, dopo la notizia del suo amato Antonio morto, oppressa, prostrata, non le resta che la morte, abbandonarsi completamente ad essa.

Fig. 03

[103] *Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental*, Ritschard et al. cit.

Il soggetto del Rosso viene poi ripreso un secolo dopo, verso la metà del 1600, da Jacques-Charles de Bellange in un suo olio su tela, La Madeleine en estase[104] (fig.04), Questo dipinto raffigura, appunto come dice il titolo,la Maddalena in estasi, ed esso sembra proprio ricalcare quello del Rosso, come fosse una copia con alcune sostituzioni. Alla Cleopatra del Rosso Fiorentino, Bellange sostituisce la Maddalena, al letto del palazzo del Rosso troviamo una roccia nel Bellange, al posto della sua ancella vicina a recarle conforto nel Rosso, in Bellange vi sono degli angeli che le portano una corona; al serpente del Rosso, viene sostituito un crocifisso nel Bellange. Identica è la posizione di entrambe, identico lo sguardo, con le palpebre appena socchiuse, gli occhi rivolti, attraverso la fessura delle palpebre, verso lo spettatore. Identico è l'atteggiamento di abbandono, entrambe si abbandonano alla 'felicissima e vital morte'. Esse sono in un abbandono totale, sicuro, fiducioso alla morte, felice, liberatorio dalle sofferenze terrene. Esse sorridono al cielo come a un amore ritrovato, al quale stanno per andare incontro, alla gioia eterna, al vero Amore a cui la morte le avvicina. Sono delle figure beate, perché felici. La morte è un segno degli dei, o un segno di Dio, un vero e proprio rapimento.

Fig.04

[104] *Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental*,Ritschard et al. cit.

La particolarità di Bellange è che per il soggetto del suo dipinto sacro egli ha scelto un dipinto profano; per ritrarre la Maddalena ha scelto Cleopatra, per raffigurare una santa ha scelto una peccatrice. Qui la Maddalena prende dunque esempio da Cleopatra, quasi che Cleopatra fosse più santa della Maddalena.

Il corpo della regina è il luogo in cui si congiungono un modello formale particolarmente affabile e una tematica culturale nel quale i sensi stessi interferiscono: penitenza, morte, estasi e amore vi scambiano i loro segni fino a rendere Maddalena e Cleopatra interscambiabili come due penitenti, affamate, innamorate del cielo. La regina d'Egitto diviene così santa e valorosa senza nulla perdere del erotismo, della sua sensualità. Si comincia sempre più a delineare, andando avanti nella rassegna dei quadri, una Cleopatra sempre più nuova, quasi una santa.

In altri dipinti, Cleopatra appartiene alla categoria delle eroine: le eroine suicide, sacrificate, come Lucrezia, Didone, Sofonisba, la moglie di Asdrubale. Esse vengono classificate tali per la loro morte tragica che fa di esse delle martiri. La rappresentazione della morte di Cleopatra, come quella delle altre eroine, viene abbellita e suscita l'emozione dello spettatore. La regina si sottrae, attraverso l'atto blasfemo del suicidio, allo sguardo concupiscente e dimora inaccessibile tra la vita e la morte. Cleopatra qui è esemplare della morale stoica che, a sua volta, illustra una morale dell'amore: ella si è data la morte per amore.

Verso il 1640 Guido Reni dipinge *Le suicide de Cléopâtre*[105] (fig.05). In questo quadro il presente è come dilatato tra la nostalgia della vita che è abbandonata e aspirazione a ciò che l'eroina non possiede ancora. Cleopatra è rappresentata con gli occhi al cielo, le mani al cuore, con il corpo oscillante a sinistra, e ad un tempo abbandonata a una grazia che ella implora e che significa il suo addio al mondo terreno. Cleopatra può dirsi in questo quadro più mistica che eroica. E'una Cleopatra "povera", con i capelli raccolti entro un panno, priva dei suoi

[105]*Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental*, Ritschard et al. cit.

gioielli, destituita dalla sua grandezza mondana, con un tono tutto patetico. Il serpente, distaccato dal bianco petto, è tenuto delicatamente tra le due dita; la mano sinistra, indicando delicatamente il cuore, evoca la ferita d'amore e attesta la fedeltà della regina verso il suo amante. Con la bocca semiaperta e gli occhi rivolti verso il cielo comeverso un interlocutore immaginario, la regina sembra oltrepassare il mondo terreno . L'aspide si fa strumento della penitenza e della morte, ricevuto più che inflitto.

Fig. 05

Mentre la Maddalena dialoga con un crocifisso, in Cleopatra è l'assenza stessa dell'interlocutore che porta da Antonio, o dalla sua memoria, verso il Dio nascosto.

La morte, qui, sembra essere per la regina una liberazione, una liberazione dalle tentazioni terrestri; vuole allontanarsi per sempre da un mondo schiavo del peccato, vuole fuggire dal sensibile, dal materiale, per raggiungere l'invisibile, lo spirituale, essa è, così, una "nuova" Cleopatra.

Il serpente, come nelle prime Cleopatre, è delicatamente mantenuto tra due dita, ma non si insinua più tra lo spiraglio del vestito, né scorre più sposando i contorni. Mentre il gesto narrativo devoluto alla mano destra, narra la ferita fisica, il gesto plastico abbozzato dalla sinistra che ricopre il busto e si gira verso la regina, prende un valore morale: è una variazione sul modo minore del gesto classico per il quale l'oratore attesta la sua sincerità indicante il suo cuore, evoca la ferita d'amore; sotto questo punto di vista, egli figura il movente dell'azione e dà a vedere in Cleopatra, vittima dell'amore, un esempio di fedeltà. Ma accompagnando il movimento rotante che innesca questo gesto, seguiamo l'obliquo della composizione, lo sguardo che scopriamo in questi volti assottigliati dalla prospettiva, con la bocca socchiusa, gli occhi rivolti verso il cielo, verso un interlocutore immaginario, questo sguardo che rilancia lo slancio verso la destra, porta all'evidenza un senso spirituale: così innalzati al di sopra del mondo della carne dal loro sguardo estatico, queste 'Cleopatre' non sono più soltanto vittime del serpente o dell'amore, ma in colloquio devoto e visitate dalla stessa visione della Maddalena.

Un'altra Cleopatra bionda è quella creata dal pittore romagnolo seicentesco, Guido Cagnacci, *La mort de Cléopâtre*[106]. Egli la ritrae seduta su una sedia. Tutta l'immagine è decantata da una luce chiara che esalta la purezza dei volumi e la loro dolcezza quasi tangibile. In questo quadro ciò che viene esaltata non è la regina, ma la sua carne, in tutta la sua semplicità e la sua bellezza. Vi è una visione imperturbabile, un certo 'spessore sensuale', un erotismo'silenzioso', che si percepisce dallo sguardo di Cleopatra, con la sua bocca semiaperta, i suoi occhi semichiusi. La regina, sola nella stanza, seduta sul suo trono, mezza

[106] *Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental*, Ritschard et al.cit.

vestita, sembra abbandonata a se stessa, con l'aspide che sta per morderla, senza forze, sembra ormai aver perso tutto e tutti, anche il suo potere. In questa immagine, la vera forza di Cleopatra, il vero potere è nel suo essere una vera donna che sprigiona la sua forza, il suo potere dal suo corpo sodo, perfetto, dalla bellezza delle sue forme, dolci e armoniose, come quelle di una divinità.

Guido Cagnacci crea un altro quadro dedicato a Cleopatra, intitolato *La morte di Cleopatra*, dove, pur rimanendo sempre fedele ai testi antichi, in cui si narra che Cleopatra morì per il morso di un aspide morte di Cleopatra: la sua morte, cioè, non viene scoperta dai Romani, ma è il serpente che, nel momento in cui si appresta a compiere il suo ufficio, viene sorpreso e atteso dall'eroina e dalle sue damigelle. Alle due estremità del quadro, vi sono due giovani donne, una di cui non appare che il viso di profilo, di una tre quarti di dietro la sedia, come di retroscena, rivelando un corpo ancora più tenero di quello che troneggia al centro della scena. Esse inquadrano, nella banda superiore, due teste segnate dall'età; la prima con le sopracciglia scavate, dove due pieghe verticali, al di sopra degli occhi segnano la sua preoccupazione, lasciano vedere la parte alta del suo corsetto, mentre la seconda, di cui tre rughe orizzontali sulla fronte e la smorfia accompagnano il gesto che maschera in parte il suo viso, asciuga il pianto. A loro volta, queste due vecchie serve, tutt'e due appoggiate con la mano sinistra da ciascun lato del bordo della poltrona, formano con la giovane testa coronata, un triangolo isoscele che punta verso il basso, nel quale esse entrano in contrasto con la regina bionda. Ma, un nuovo sistema, inverso al precedente, fa entrare in gioco l'ultima serva, il cui busto pende verso il braccio di Cleopatra, determinando un altro triangolo, che ingloba i due visi così ravvicinati, così che quello della vecchia dalla testa scolpita ne è la punta. Troviamo una banda obliqua che, lusingando la nuca della regina, riunisce il saggio biondo dei suoi capelli sciolti, dai toni opachi per la prima, più fulvi per la seconda, e le teste delle due serve, le mani delle quali formano un'alcova. Questa pendenza di biondo che, in primo piano, si oppone alla linea delle teste castane o brune, coincide con una prospettiva aperta che il

pittore ha misurato nella compattezza dei corpi che ha agglomerati; seguendo una diagonale ascendente verso sinistra, a ritroso di tutti questi visi che, girati verso la regina, concentrano la nostra attenzione su di essa, risaliamo a due focolai che Cagnacci ha voluto dare alla sua opera: i seni luminosi e, oggetto del fervore femminile, lo slancio del serpente nella piega del braccio, verso la serva che, piegata punta l'indice verso il nodo dell'azione e si volge verso la giovane donna che sopraggiunge interrogatrice. Si potrebbe evadere dalla scena verso l'estrema sinistra se, l'orizzontalità dello sguardo dell'ultima arrivata non ci riportasse lungo le teste allineate verso quella della giovinetta che, secondo la diagonale esattamente inversa, ci conduce al braccio steso della regina, chiudendo su lei stessa un quadro la cui unità poteva essere minacciata. Da una parte troviamo un repertorio di funzioni e di emozioni che traducono attitudini ed espressioni: da destra a sinistra si succedono,infatti,una serie di differenti caratteri: l'ignorante curiosa d'informazioni, quella che invece sa, la comare rapita dall'avvenimento, la donna matura che vede la scena dall'alto della sua esperienza che ha accumulato e che rinforza all'istante, la maschera del dolore di quella che non può sostenere la vista e piange al pensiero di quello che accadrà, infine la pulzella che stringe con curiosità la sua inesperienza delle cose. Dall'altra si trova lo spettacolo estetico di un busto accentuato di cerussa, tra blu, bianco e rosso. La regina, con la testa che pende verso sinistra e gli occhi mezzi chiusi, mostra un sorriso di tenerezza verso questo "amante" al suo braccio, come per un bambino di cui ella si diverte a vedere le sue marachelle: la giovane madre fa del serpente il suo bambino-amante e lo ammira come un gioiello più grazioso e strano del diadema guarnito di perle che è scivolato dietro i suoi capelli. Ella lo guarda come se fosse il suo amato Antonio e come se ripetesse all'aspide le parole che ella pronunciò al generale romano: «Sei il mio bambino sul mio seno, che la nutrice allatta e addormenta…. Soave come il balsamo, dolce come un soffio, così carezzevole…». Se si osservano attentamente, le tre giovani bionde rappresentano una scena di adorazione del miracolo, nella quale la regina gioca alla natività teneramente. Morte e maternità compongono un quadro sconcertante. Infatti, a differenza dei quadri delle Madonne contristate per la

Passione che dovrà subire il Figlio, qui, la giovane madre riceve, sorridendo, la morte di suo figlio.Anche questa Cleopatra, non è sola, ma attorniata da tutte le sue dame di compagnia, che le sono state sempre vicine e lo sono ancora, anche nell'ultima ora. Esse piangono perché sanno cosa sta per accadere alla loro regina, non possono, però, fare nulla, è troppo tardi. L'aspide sta mordendo Cleopatra, ma in questo pianto generale vi è come una sorta di adorazione, di tenerezza. Cleopatra sembra quasi rassegnata alla morte e quel sorriso denuncia una certa serenità,una pace eterne. Si, ella attende la morte come una gioia, la gioia di rivedere e di stare per sempre con il suo Antonio. Il serpente è lo stesso Antonio che viene a donarle questa morte, dolce e lenta. Nell'osservare l'aspide, Cleopatra vede in esso il fanciullo-Antonio, ingenuo e debole come un bambino, guidato dalla madre-Cleopatra, ma nell'ultimo istante è il generale romano acatturare la regina d'Egitto, vinta, ormai, per l'eternità.

Un quadro che mi ha particolarmente colpito è *La Morte di Marcantonio*[107], (fig.06) una tela del pittore italiano Pompeo Batoni ispirata a quella di Domenico Maria Muratori, realizzata nel 1763.

Fig.06

[107] *Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental*, Ritschard et al. cit.

Una mia sempre più attenta osservazione di questo quadro, mi ha fatto giungere alla convinzione che esso sia, più di ogni altro esaminato precedentemente, la dimostrazione dell'esistenza di una visione positiva diCleopatra, una visione che non si è mai cercato di mettere in luce. E' un quadro di una straordinaria bellezza perché straordinariamente bella è la scena che vi è rappresentata. Cleopatra è al capezzale di Antonio, leggermente sopraelevata rispetto al morente, ella passa il suo braccio dietro la sua schiena per sostenerlo, in un gesto di tenerezza e di compassione. E' una Cleopatra tenera, materna, piena di dolcezza che guarda pietosamente il suo amato. Il bianco della carne sta ad indicare la purezza, l'innocenza del suo cuore. Antonio sembra volerle dire: «Non lasciarmi, sostienimi, aiutami. Sei tu la mia forza, tu sola puoi guarirmi, puoi risanare le mie ferite». Cleopatra è vicina ad Antonio, fino all'ultimo istante, come lo è sempre stata. Sembra quasi esserci, nei loro sguardi, un reciproco perdono, un ennesimo ricongiungimento dei due cuori, delle due anime. Teneri e deboli entrambi, questa volta, ma forti l'uno dell'altra. I loro occhi oltrepassano il velo della morte e la lontananza terrena, per riunirsi di nuovo, nell'al di là, dove niente e nessuno potrà separarli. Inun solo sguardo sembrano dire : «L'Amore è più forte di tutto». E anche questa volta usciranno vincitori. Antonio e Cleopatra sono, qui, due semidei, ma pieni di una grande umanità.

C'è una purezza dei volumi, una delicatezza, una dolcezza quasi tangibile, una leggiadria che si rivela nei due corpi pieni, sodi, dalle forme armoniose, morbide, perfette. Gli sguardi dei due amanti sono profondi, parlano di un legame inscindibile, di una forza irresistibile. La luce, che mette in risalto l'ultimo incontro dei due amanti, illumina i colori caldi, vivi di Antonio e Cleopatra: il verde dell'armatura di Antonio, simbolo di una pace ritrovata, di una calma, di una tranquillità, della sicurezza che ormai il suo corpo sarà inseparabile a quello della sua amata; il rosso del suo mantello, simbolo dell'amore eterno, che accende le guance di entrambi, che infiamma i loro occhi, folgoranti di una passione struggente. E poi il biondo dei capelli dei due amanti, un biondo come l'oro, che brilla indicando la preziosità di Antonio e

Cleopatra, due cuori rari. Antonio, come un fanciullo, si abbandonanelle braccia della sua amata, si sente protetto. Con lei accanto non ha più paura di nulla. Cleopatra è una madre, una figura celestiale, è la sola che potrebbe aiutare veramente Antonio evitandogli la morte; ella, la sola che gli è stata sempre vicino, che si è presa cura di lui, è l'unica che può capirlo.

Questa volta, però, è troppo tardi. Cleopatra arriva quando ormai l'ombra della morte è calata sul suo amato. Cleopatra è debole perché sa che non può più nulla per il suo amore. Anche Antonio ora è debole fisicamente, ma entrambi sono forti nella loro anima, perché vivo è il loro amore. Invano ella tenta di fermare il sangue che coladalla ferita di Antonio,ma ormai è la fine, Antonio muore. Ora sono uniti più che mai, inseparabili come non lo sono mai stati, inseparabili per sempre. Se nulla e nessuno ha potuto contro il loro amore in questa vita, perché nonostante tutto si sono sempre amati, nulla e nessuno ora può contro il loro amore oltre la morte, contro un volere che è infinitamente più grande di quello umano. L'espressione, l'atteggiamento dei due amanti, suggellano un amore vero, fedele.

In questo quadro domina un'atmosfera reale e surreale allo stesso tempo. Due figure divine vi sono protagoniste. Si dice che nelle caratteristiche fisiche di una persona si rispecchiala sua personalità. In questo quadro c'è una visione di una Cleopatra che nessun artista ha mai rappresentato: è di una squisita bontà, è una Cleopatra buona, gentile, è una'madonna Cleopatra', non è più una figura autoritaria, ma autorevole; osservandola, ella non può che sprigionare una grazia incommensurabile.

Una visione, questa, che sconvolge totalmente ogni considerazione, ogni giudizio negativo che su di lei la storia abbia mai creato. A volte, a seconda di come si posiziona la luce sugli oggetti, questi si possono vedere in un modo oppure in un altro. Molto probabilmente, la luce su Cleopatra è sempre stata posizionata allo stesso modo.

Cambiando posizione, si possono scoprire dei lati degli oggetti mai visti prima, magari anche più belli di quelli precedenti.

Indice

Introduzione

Capitolo I

Cleopatra: il mito e la ricerca del reale. Breve premessa metodologica……..5

Capitolo 2

Jean de thuin riscrive la *Pharsalia* di Marco Anneo Lucano. *Le Roman de Jules César* e la scoperta di una "nuova Cleopatra"……..77

Capitolo 3

Cleopatra ed Elisabetta I Tudor a confronto……108

Capitolo 4

Cleopatra bionda. La rivelazione artistica di una visione positiva della regina egiziana…… 121

Indice……138

Ringraziamenti……..139

Bibliografia……...140

Ringraziamenti

Al termine di questa mia Tesi di Dottorato ringrazio la mia famiglia per la pazienza e il sostegno, il mio relatore e coordinatore del Dottorato di Ricerca in Culture e Letterature Comparate, Prof. Francesco Fiorentino per avermi saputo guidare, per i suoi consigli, per la sua grande competenza e alta professionalità, per aver dato a questo mio progetto“una vita nuova” . Ringrazio il Prof. Aurelio Principato e la Prof.ssa Mira Mocan per la loro preziosa collaborazione per la parte di francesistica e di traduzione dal francese antico. Ringrazio i miei colleghi Luca, Valentina, Mirona e Daniela con i quali, fin dal primo giorno, ho instaurato un bellissimo rapporto di lavoro e di amicizia e mi sono stati sempre vicini. Ringrazio il Dipartimento, Luigi, Margherita, Giuliano, Annamaria, Sabina, Daniela, Claudio, Davide, Roberto sempre eccellenti e impeccabili nel loro lavoro. Ringrazio i miei amici Giorgia, Rosanna e Andrea per il loro calore. Ringrazio i miei alunni dell’Università della Terza Età di Orte che mi hanno profuso tanto affetto e tanto incoraggiamento. Un ringraziamento particolare al mio fidanzato Daniele che con il suo immenso amore ha saputo darmi un grandissima forza e un’energia inesauribili e mi ha aiutata a realizzare questo mio sogno e credere veramente in me stessa. Ringrazio infine chi crederà veramente nella mia Ricerca.

Bibliografia

• Aldhouse-Green Miranda., *Celtic Goddesses: Warriors, Virgins and Mothers,* British Museum Press, London, 1998.

• Alighieri Dante, *La Divina Commedia*. *Inferno*, Pasquini Emilio, Quaglio Antonio (a cura di), Garzanti Libri, s.p.a., Milano, 2005.

• Al- Masu'di Ali Ibn al- Husayn, *Les prairies d'or / Maçoudi*, Courteille Pavet de, Meynard Barbier de Charles Adrien Casimir. (a cura di), Parigi, 1861- 1917

• Anderson Sherry Ruth, Hopkins Patricia, *The feminine face of God: The Unfolding of the Sacred of Women*, Bantam Books, New York, 1992.

• Andrisano Maria Angela, *Il mito delle amazzoni tra letteratura e attualità*, in *Annali Online Lettere. Rivista di Linguistica Letteratura Cinema Teatro Arte.* EprintsUnife, Ferrara, 2006

• AA.VV., *Icone cuturali d'Europa*, Francesco Fiorentino (a cura di). Quodlibet, Macerata, 2009.

• *La piccola Treccani. Dizionario Enciclopedico*. SIAE, Milano, 1996.

• *Dizionario dei personaggi letterari*, UTET, Torino, 2003.

• Bettini Maurizio, *Le riscritture del mito* in *Lo spazio letterario di Roma antica*, Cavallo Gugliemo, Fedeli Paolo, Giardina Andrea (a cura di). Salerno Editrice, Roma, 1989.

• Borgeaud Philippe, Hochroth Lysa, *Mother of the Gods: from Cybele to the Virgin Mary*, Johns Hokpins University Press, Baltimore; London, 2004.

• Campanelli Pauline, *Ancient Ways. Reclaiming The Pagan Traditions*. Llewellyn Publications. U.S. 1996.

• Cieri Via Claudia, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*. Carocci Editore S.p.A., Roma, 1998

• *Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental*, Ritschard Claude et al., (a cura di) . 5 Continents Éditions srl, Milano, 2004.

• Darwin Charles, *L'origine della specie*, Bollati Boringhieri editore, Torino, 1985.

• Day John, *Yahweh and the gods and goddesses of Canaan*, Sheffield Academic Press, Sheffield, 2000.

• Gadon Elinor, *The once and future Goddess. A Sweeping Visual Chronicle of the Sacred Female and Her Remergence in the Cultural Mythology of Our Time.* Harper Collins Publishers, New York, 1989

• Gimbutas Marija, *The Lamguage of the Goddess*, Harper & Row, San Francisco, 1989.

• Huberman Didi-Georges, *Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*. Bollati Boringhieri editore s.r.l., Torino, 2006.

• Lucano Anneo Marco, *La guerra civile o Farsaglia*, BUR Rizzoli Libri S.p.A. Milano, 1987.

• Markale Jean, *The Great Goddess: Reverence of the Divine Feminine from the Paleolithic to the Present*, Inner Traditions International, Rochester, Vermont, 1999.

• Mc Laughin Judith., *Sacred Feminine. Sacred images of the southwest & the development of the feminine principles in new Mexican folklork art*, Rio Grande Books, United States, 2009.

• Patercolo Velleio, *Storia Romana*, Société d'Éditions «Les Belles Lettres », Paris, 1982

• Plutarco, *Le vite di Demetrio e Antonio*, Carena Carlo, Manfredini Mario, Santi Amantini Luigi (a cura di). Arnoldo Mondadori Editore, Trebaseleghe (PD), 2007.

• Propp Jakovlevič Vladimir, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 1966.

• Shakespeare William, *Antonio e Cleopatra*, Universale Economica Feltrinelli, Milano, 2000.

• Shlain Leonard, *The alphabet versus the goddess: the conflict between word and image*, Penguin Press, London, 2000.

• Spiegel Gabrielle Michele, *Romancing the Past. The Rise of Venacular Prose Historiography in Thirteenth Century France*, University of California Press, Los Angeles, 1993.

• Stone Merlin, *When God was a Woman*, Harcourt, New York, 1976.

•Thuin Jean de , *Le roman de Jules César*, Librairie Droz, S.A. Génève, 1993.

• Vallaro Cristina, *Julius Cesar e Antony and Cleopatra: momenti di storia romana in William Shakespeare*. EDUCatt, Milano, 2010.

“La vera scoperta non consiste nel trovare nuove terre, ma nel vederle con nuovi occhi”

(Marcel Proust)