

## Indice

INTRODUZIONE.....	3
1. METAMORFOSI FLUVIALI, METAMORFOSI ARBOREE .....	7
1.1 La versione greca.....	7
1.2: Ovidio e il nuovo mito.....	17
1.3: Le fonti iconografiche.....	37
1.4: Panfilo e Euridice, possibili predecessori di Piramo e Tisbe.....	44
2. PIRAMO E TISBE AMANTI CORTESI.....	51
2.1 Piramo e Tisbe nel Medioevo cristiano.....	51
2.2 Con lor leal amor fu granz!.....	63
2.3 Piramus et Tisbe duo sunt nec sunt duo.....	86
3. PIRAMO E TISBE. VARIAZIONI SUL TEMA.....	105
3.1 Due possibili strade per Piramo e Tisbe.....	105
3.2 Tristano e Isotta, i Piramo e Tisbe tragici del Medioevo.....	109
3.3 Lancillotto e Ginevra, i Piramo e Tisbe “comici” del Medioevo.....	122
4. I FIERI AMORI DI PIRAMO E TISBE.....	141
4.1 Piramo e Tisbe nel Rinascimento italiano.....	141
4.2 Mai ci fu storia più infelice/ di quella di Giulietta e del suo Romeo.....	170
4.3 La lamentevolissima commedia e la crudelissima morte di Piramo e di Tisbe .....	187
CONCLUSIONI.....	209
BIBLIOGRAFIA.....	215



## INTRODUZIONE

La storia della letteratura è fatta di corsi e ricorsi. Questo elaborato vuole concentrarsi su un'avventura, quella di Piramo e Tisbe, nel corso della storia letteraria. Non solo l'avventura di due amanti e delle amare vicissitudini che ne hanno caratterizzato la triste vita e la tragica morte ma anche, e soprattutto, l'avventura di un'opera attraverso i secoli.

L'interesse per questa storia nasce dalla lettura casuale di una commedia di Shakespeare, *Sogno di una notte di mezza estate*, dove le vicende di Piramo e Tisbe sono il soggetto di una recita teatrale in versione comica. La particolare parodia che nel *Sogno* viene fatta di una storia tanto triste mi ha spinto ad approfondirne meglio l'origine e la tradizione letteraria.

Il tema centrale del mito è quello antichissimo, ma sempre attuale, dello stretto legame tra l'amore e la morte e della forza della passione d'amore che può spingere ad atti estremi: i protagonisti della tragica vicenda arrivano infatti a togliersi la vita per amore o, meglio, per la morte (vera o presunta) della persona amata.

Quello che più colpisce leggendo la *fabula* nelle *Metamorfosi* di Ovidio (IV, vv. 55-166) è il sentimento di compassione e di tenerezza che questa storia di duplice morte lascia nel lettore. Anche nel poema l'uditorio della narratrice – la novella è infatti narrata da una delle figlie del re Minia alle altre sorelle – resta muto e sbigottito davanti ad una vicenda così triste e così pietosa: prima che la seconda intrattenitrice inizi la sua favola *medium fuit breve tempore e vocem tenuere sorores*.

La favola ha avuto un'enorme fortuna letteraria nel corso dei secoli, tanto da diventare una delle storie ovidiane più riprese ed utilizzate a partire dall'epoca medievale e da costituire il modello di altre vicende, poi divenute forse più famose, di amore infelice e mortale.

Il nostro studio non ha la pretesa di essere una raccolta completa ed enciclopedica di tutte le varie rielaborazioni che del mito di Piramo e Tisbe sono state effettuate fino all'epoca rinascimentale. È un'analisi di alcune versioni della storia che ci sono parse più significative, sia per la loro diretta filiazione da Ovidio

sia per la diversità contenutistica ed interpretativa rispetto all'originale. Quello che abbiamo cercato di mettere in luce è il ruolo di archetipo svolta dal mito per tutti i successivi amori finiti tragicamente con un duplice suicidio: più precisamente per quelle storie in cui la prima morte avviene a causa di un equivoco.

Per maggior chiarezza abbiamo suddiviso il lavoro in tre macro-parti coincidenti con i tre grandi periodi storici presi in esame. La prima sezione è dedicata al mondo antico e alle due differenti versioni del mito che quel mondo ci ha lasciato: una greca (di cui però possediamo pochissime testimonianze) e una latina, che fa capo ad Ovidio. Per la variante greca abbiamo fatto riferimento in particolare alle testimonianze di Nicolao di Mira e di Nonno di Panopoli completate da quelle di Imero e Temisto di Bitinia, di Pseudo-Clemente e di Arriano. Abbiamo cercato di individuare la possibile fonte (attestataci da un papiro greco del I secolo a. C.) utilizzata da Ovidio per la sua *fabula* che presenta una vicenda completamente differente rispetto a quella narrata dalle fonti greche, fatta eccezione per il nome dei due protagonisti, e che poi si imporrà come versione unica e definitiva del mito oscurando quella precedente. La versione ovidiana la troviamo ripresa in autori come Iginio, il grammatico Servio e soprattutto da Sant'Agostino, nel dialogo *De Ordine*.

Per il mondo classico è stato utile prendere in esame anche le fonti iconografiche che meglio del materiale letterario testimoniano l'esistenza effettiva delle due varianti antiche del mito.

La seconda parte è dedicata alle testimonianze provenienti dal mondo Medievale il quale presenta un numero molto maggiore di fonti e versioni del mito rispetto al mondo classico. È proprio in questi secoli che la storia di Piramo e Tisbe assume connotati e significati diversi ed estranei a quelli originali. Ovidio e tutta la sua opera vengono riletti in chiave morale ed allegorica: i suoi scritti vengono interpretati in senso cristiano come portatori di messaggi che nella mente dell'autore probabilmente (non siamo in grado di dare nessuna certezza) non avevano. E la storia di Piramo e Tisbe non viene risparmiata.

L'operazione di moralizzazione iniziata già con Sant'Agostino nel *De Ordine* prosegue in epoca medievale con autori come il vescovo Arnolfo d'Orléans e gli

inglesi Giovanni da Garlandia e John Gower, il quale nella *Confessio amantis*, ricorda la vicenda dei due giovani amanti suicidi come massimo esempio di *folhaste* - di follia irrazionale.

La lettura moralistica va di pari passo con la lettura allegorica delle *Metamorfosi* che in linea con la sensibilità e la cultura medievale condanna le frivolezze e l'eccessiva "paganità" dell'opera ovidiana e la carica di significati profondi e cristiani che, pur essendo una forzatura del testo originale, ne permettono la divulgazione. Questo filone interpretativo è quello offerto ad esempio nell'*Ovidius moralizatus* di Petrus Berchorius e nell'*Epistre d'Othéa* di Cristina da Pizzano.

Il Medioevo è anche l'epoca dell'amore cortese e della nascita della cavalleria. Piramo e Tisbe vengono allora trasformati in perfetti amanti cortesi, di nobile origine e di straordinaria bellezza. L'esemplarità della loro vicenda e del loro amore trova la massima espressione nel *Piramus et Tisbé*, un lai anonimo composto verso il XII secolo in lingua anglonormanna. Ma è anche la linea interpretativa scelta da autori come Chaucer (in *The Legend of good women*) e Boccaccio, il quale riprende in molte opere la vicenda di Piramo e Tisbe come monito rivolto ai genitori a non impedire con divieti e imposizioni l'amore dei giovani figli.

Grande importanza assume in questo periodo un tema che nell'episodio ovidiano era solo accennato da una breve battuta di Piramo prima di togliersi la vita (*una duos nox perdet amantes*): quello dell'unità perfetta dei due amanti, del "one soul in bodies twain". Questo motivo, sviluppato in epoca medievale in particolare da un poemetto in lingua latina di Matteo di Vendôme, assumerà poi grande importanza nella letteratura occidentale e sarà sviluppato con grande raffinatezza nel *Tristan* di Gottfried von Strassburg.

Nel Medioevo assistiamo anche alla nascita di una tradizione interpretativa differente che coglie le incongruenze e le contraddizioni di una vicenda talmente tragica e irrealistica da permettere una rielaborazione ironica e parodica: a questo proposito si sono analizzate le vicende di Tristano e Isotta e di Lancillotto e Ginevra come massimi esempi di rielaborazione tragica la prima e comico-parodica la seconda.

La quarta e ultima parte del lavoro è dedicata alle testimonianze rinascimentali. In questa sezione, per obbligata selezione del materiale, abbiamo deciso di dare un peso maggiore alle versioni e alle varianti della favola in volgare italiano: in particolare si sono scelte quelle di Bernardo Tasso (nella *Favola di Piramo e Tisbe*), del figlio Torquato (nella favola boschereccia dell'*Aminta*) e di Giovan Battista Marino (nell'idillio di *Piramo e Tisbe*).

Abbiamo cercato poi di mettere in luce come la duplice possibile interpretazione della favola ovidiana – tragica o comica – presente in nuce in alcuni testi dell'età di mezzo, sia stata colta e sviluppata pienamente nell'Inghilterra elisabettiana da Shakespeare.

Il poeta riprende infatti il mito in due grandi opere teatrali: nel *Romeo e Giulietta* e nel *Sogno di una notte di mezza estate*. Nella prima esso fa da modello per quella che è diventata la più celebre storia di amore mortale che riprende l'andamento e alcuni particolari narrativi della vicenda degli amanti ovidiani. Nel *Sogno* l'antica *fabula* è presente invece a più livelli all'interno di un intreccio complesso e aggrovigliato. Non solo è il soggetto di una rappresentazione comica allestita da una combriccola di artigiani, ma è anche il modello per le (travagliate) vicende d'amore dei quattro giovani protagonisti.

# 1. METAMORFOSI FLUVIALI, METAMORFOSI ARBOREE

## 1.1 La versione greca

Pyramus et Thisbe, iuvenum pulcherrimus alter,  
altera, quas Oriens habuit, praelata puellis,  
contiguas tenere domos, ubi dicitur altam  
coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem.  
Notitiam primosque gradus vicinia fecit :  
tempore crevit amor. Taedae quoque iure coissent,  
sed vetuere patres ; quod non potuere vetare,  
ex aequo captis ardebant mentibus ambo.  
Conscius omnis abest, nutu signisque loquuntur,  
quoque magis tegitur, tectus magis aestuat ignis.  
Fissus erat tenui rima, quam duxerat olim,  
cum fieret, paries domui communis utriusque;  
id vitium nulli per saecula longa notatum  
(quid non sentit amor?) primi vidistis, amantes,  
et vocis fecistis iter; tutaeque per illud  
murmure blanditiae minimo transige solebant.  
Saepe, ubi constiterant, hinc Thisbe, Pyramus illinc,  
inque vices fuerat captatus anelitus oris,  
“Invide – dicebant – paries, quid amantibus obstas?  
Quantum erat, ut sineres toto nos corpore iungi,  
aut, hoc si nimium est, vel ad oscula danda pateres!  
Nec sumus ingrati: tibi nos debere fatemur,  
quod datus est verbis ad amicas transitus aures.”  
Talia diversa nequiquam sede locuti  
sub noctem dixere “Vale” partique dedere  
oscula quisque suae non pervenientia contra.  
Postera nocturnos Aurora removerat ignes,  
solque pruinosa radiis siccaverat herbas:  
ad solitum coiere locum. Tum murmure parvo  
multa prius questi statuunt, ut nocte silenti  
fallere custodes foribusque excedere temptent,  
cumque domo exierint, urbis quoque tecta relinquunt,  
neve sit errandum lato spatiantibus arvo  
convenient ad busta Nini lateantque sub umbra  
arboris: arbor ibi niveis uberrima pomis,  
ardua morus erat, gelido contermina fonti.  
Pacta placent; et lux, tarde descendere visa,  
praecipitatur aquis, et aquis nox exit ab isdem.  
Callida per tenebras versato cardine Thysbe  
Egreditur fallitque suos, adopertaque vultum  
Pervenit ad tumulum dictaque sub arbore sedit:  
audacem faciebat amor. Venit ecce recenti  
caede leaena boum spumantes oblita rictus,

depositura sitim vicini fontis in unda;  
 quam procul ad lunae radium Babilonia Thysbe  
 vidit et obscurum timido pede fugit in antrum,  
 dumque fugit, tergo velamina lapsa reliquit.  
 Ut lea saeva sitim multa compescuit unda,  
 dum redit in silvas, inventos forte sine ipsa  
 ore cruentato tenues laniavit amictus.  
 Serius egressus vestigia vidit in alto  
 pulvere certa ferae, totoque expalluit ore  
 Pyramus. Ut vero vestem quoque sanguine tinctam  
 repperit, "Una duos – inquit – nox perdet amantes,  
 e quibus illa fuit longa degnissima vita,  
 nostra nocens anima est. Ego te, miseranda, peremi,  
 in loca plena metus qui iussi nocte venires,  
 nec prior huc veni. Nostrum divellite corpus  
 et scelerata fero consumite viscera morsu,  
 o quicumque sub hac habitatis rupe, leones!  
 Sed timidi est optare necem." Velamina Thisbes  
 tollit et ad pactae secum fert arboris umbram,  
 utque dedit notae lacrimas, dedit oscula vesti,  
 "Accipe nunc - inquit - nostri quoque sanguinis haustus!"  
 Quoque erat accinctus, demisit in ilia ferrum,  
 nec mora, ferventi moriens e vulnere traxit,  
 et iacuit resupinus humo. Cruor emicat alte,  
 non aliter, quam cum vitiato fistula plumbo  
 scinditur et tenui stridente foramine longas  
 eiaculatur aquas atque ictibus aëra rumpit.  
 Arborei fetus adspergine caedis in atram  
 vertuntur faciem, madefactaque sanguine radix  
 puniceo tinguit pendentia mora colore.  
 Ecce metu nondum posito, ne fallat amantem,  
 illa redit iuvenemque oculis animoque requirit,  
 quantaque vitarit, narrare pericula gestit.  
 Utque locum et visa cognoscit in arbore formam,  
 sic facit incertam pomi color: haeret, an haec sit.  
 Dum dubitat, tremebonda videt pulsare cruentum  
 membra solum, retroque pedem tulit, oraque buxo  
 pallidiora gerens exhorruit aequoris instar,  
 quod tremit, esigua cum summum stringitur aura.  
 Sed postquam remorata suos cognovit amores,  
 percutit indignos claro plangore lacertos,  
 et laniata comas amplexaque corpus amatum,  
 vulnera supplevit lacrimis fletumque cruori  
 miscuit, et gelidis in vultibus oscula figens,  
 "Pyrame – clamavit - quis te mihi casu ademit?  
 Pyrame, responde! Tua te carissima Thisbe  
 nominat. Exaudi, vultusque attolle iacentes!"  
 Ad nomen Thisbes oculos iam morte gravatos  
 Pyramus erexit, visaque recondidit illa.

Quae postquam vestemque suam cognovit et ense  
 vidit ebur vacuum, "Tua te manus - inquit - amorque  
 perdidit, infelix! Est et mihi fortis in unum  
 hoc manus, est et amor: dabit hic in vulnera vires.  
 Persequar extinctum, letique miserrima dicar  
 causa comesque tui; quique a me morte revelli  
 heu sola poteris, poteris nec morte revelli.  
 Hoc tamen amborum verbis estote rogati,  
 o multum miseri meus illiusque parentes,  
 ut quos certus amor, quos hora novissima iunxit,  
 componi tumulo non invideatis eodem.  
 At tu, quae ramis arbor miserabile corpus  
 nuc tegis unius, mox es tectura duorum,  
 signa tene caedis pullosque et luctibus aptos  
 semper habe fetus, gemini monumenta cruoris!"  
 Dixit, et aptato pectus mucrone sub imum  
 incubuit ferro, quod adhuc a caede tepebat.  
 Vota tamen tetigere deos, tetigere parentes:  
 nam color in pomo est, ubi permaturuit, ater,  
 quodque rogis superest, una requiescit in urna. (*Met.*, IV, 55-166)<sup>1</sup>

È questa la versione conosciuta da tutti del mito dell'amore sfortunato tra Piramo e Tisbe.

In realtà la loro vicenda ci è arrivata dal mondo antico in due differenti versioni documentate entrambe da un vasto apparato iconografico<sup>2</sup> di cui però soltanto una, grazie alla trascrizione ovidiana, ha avuto fortuna fino ad essere ripresa ancora in epoca moderna.

Le due redazioni sembrano riferirsi ad ambiti geografici ben distinti: la Grecia ellenistica e Roma. Quella greca (presumibilmente la più antica ma presente solo in scrittori di epoca tarda) è ambientata verosimilmente in Cilicia o a Cipro e narra di una coppia di giovani innamorati, Piramo e Tisbe, unitisi prima del matrimonio: Tisbe, rimasta incinta, si uccise per la vergogna e Piramo, disperato, la seguì nell'empio gesto. Il loro caso impietosì a tal punto gli dei che decisero di trasformare Piramo e Tisbe rispettivamente nel fiume omonimo della Cilicia (l'attuale Ceyhan nella parte settentrionale della penisola anatolica) e nella fonte adiacente, che riversa le sue acque in quelle del fiume amato<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Ovidio, *Metamorfosi* a cura di P. B. Marzolla, Torino, Einaudi, 1994.

<sup>2</sup> Cfr. I. Baldassarre, "Piramo e Tisbe: dal mito all'immagine", *L'art decorati à Rome à la Fin de la République et au debut du Principat*, Collection de l' Ecole française de Rome, 1981.

<sup>3</sup> Cfr. P. Grimal, *Dizionario di mitologia greca e romana*, Brescia, Paideia Editrice, 1987, p. 548.

Di questa versione greca non ci è giunta nessuna trascrizione completa ed esaustiva fatta eccezione per la testimonianza tarda di Nicolao di Mira<sup>4</sup> (ritenuta però dalla maggior parte degli studiosi non autentica):

Tisbe e Piramo furono presi da uguale passione l'uno per l'altra,  
e come amanti raggiunsero un certo grado di familiarità. Ma la ragazza, rimasta  
incinta, cercando di far passare inosservato l'accaduto,  
si uccise. Il ragazzo, venutone a conoscenza, si piegò allo stesso destino, e gli dei,  
impietositi dall'accaduto,  
trasformarono entrambi in acqua: e Piramo, divenuto fiume,  
scorre attraverso la Cilicia, ma Tisbe, una fonte vicina,  
versa (in esso) la sua parte di flusso. .<sup>5</sup>

Siamo in presenza anche qui, come nella versione ovidiana, di una storia di metamorfosi e di amore infelice probabilmente ambientata in Cilicia, vista la collocazione dei corsi d'acqua, ma completamente diversa da quella comunemente nota. Mancano infatti gli elementi caratterizzanti e centrali del mito ovidiano: l'amore dei due giovani ostacolato dalle famiglie ma alimentato dalle parole sussurate attraverso la fessura nel muro che separa le due case, l'appuntamento notturno presso la tomba di Nino, il sopraggiungere della leonessa e la conseguente lacerazione del velo di Tisbe, e soprattutto la metamorfosi finale del gelso bianco in gelso nero.

Come è stato giustamente notato “manca qui il tragico incidente che porta al duplice suicidio degli amanti, la cui metamorfosi risulta quindi essere priva di reale motivazione”<sup>6</sup> e considerando “la natura scolastica della raccolta in cui figura il breve sunto”<sup>7</sup> si può ipotizzare che esso rappresenti “a substantially later reduction of the story within the rhetorical tradition, emphasizing the social aspect of the lovers' behavior rather than the aetiological aspect of the myth.”<sup>8</sup>

Probabilmente basato sulla testimonianza di Nicolao di Mira è il riferimento alla vicenda di Tisbe in Imerio di Bitinia<sup>9</sup> (Or.1.11):

---

<sup>4</sup> Nicolao detto il Sofista, nacque a Mira (in Licia) verso il 430. Professore di retorica nella città di Costantinopoli, autore di *Declamazioni* e di un'Arte retorica, a noi non giunte, di un commento anonimo ad Aftonio e di *Esercizi preparatori* con chiari intenti didattici. L'opera *Progymnasmata* viene attribuita all'autore citato anche se considerata non autentica.

<sup>5</sup> La traduzione in italiano è mia condotta sulla traduzione inglese in T. T. Duke „Ovid's Pyramus and Thisbe“, The Classical Journal, 66, 1971.

<sup>6</sup> A. Stramaglia, „Piramo e Tisbe prima di Ovidio? PMich inv.3793 e la narrativa d'intrattenimento alla fine dell'età tolemaica“, Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik, 134, 2001, p. 99.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> P. E. Knox, “Pyramus and Thisbe in Cyprus”, Harvard studies in classical philology, 92, 1989, p 324.

<sup>9</sup> Retore greco di Prusa in Bitinia (nato attorno al 310 e morto dopo il 385), aprì una scuola di retorica ad Atene. Delle sue *Orazioni* ce ne sono giunte 24 a frammenti, molto importanti soprattutto perché contengono testimonianze di carmi perduti di lirici greci (Saffo, Alceo, Anacreonte ed altri).

[...]Upon the neighboring river (this marriage) bestows Thisbe, who was his neighbor, whom it changes from a maiden into water, and even to the extent of their streams does it preserve their love, bringing as it does into one and the same place the waves of the beloved and of her bridegroom.<sup>10</sup>

La vicenda dei due amanti non è raccontata qui per esteso, ma l'autore sembra considerarla nota tra i suoi ascoltatori e ne fa solo un rapido accenno. Anche in questo breve passaggio la storia di trasformazione è una storia "fluviale" e i protagonisti vengono mutati in corsi d'acqua (non ben precisati) che continuano anche in questa forma l'amore provato in vita, scorrendo verso una stessa destinazione. Mancano però anche in questo caso gli elementi riconoscibili del mito latino, come già avevamo notato nel caso di Nicolao di Mira.

Stessa menzione fugace ai due amanti anche in Pseudo Clemente, che nelle sue *Recognitiones* ( X, 26), parlando dell'immortalità della mitologia anche se interpretata in modo allegorico, ricorda Piramo e Tisbe come esempio di esseri umani trasformati in elementi della natura e per questo divenuti mitici:

Bisogna inoltre aggiungere che anche i poeti hanno abbellito con eleganza letteraria quelle false finzioni, e hanno persuaso col loro dolce stile che da mortali sarebbero diventati immortali. Dirò meglio: che da uomini sono diventati stelle, alberi, animali, fiori, uccelli, sorgenti e fiumi. Insomma, per non apparire prolisso, potrei fare un elenco di quasi tutte le stelle, alberi, sorgenti e fiumi in cui quegli uomini si sono tramutati, ma mi limito a ricordare a mo' di esempio un caso per ogni tipo. Dicono che Andromeda, figlia di Cefeo, si è mutata in stella; Danae, figlia del fiume Ladone, in albero; Giacinto, l'amato di Apollo, in fiore; Callisto nella costellazione detta Orsa; Procne e Filomela, con Tereo, in uccelli; Tisbe della Cilicia e Piramo, suo conterraneo, cambiati rispettivamente in sorgente e in fiume. Ma quasi tutte le stelle, ripeto, e gli alberi e le sorgenti e i fiumi e i fiori e gli animali e gli uccelli essi affermano che un tempo erano stati uomini.<sup>11</sup>

Ancora una volta la menzione è solo parziale e il mito per esteso non viene ricordato.

Un'attestazione più completa si può trovare nel più tardo Nonno di Panopoli<sup>12</sup>, autore delle *Dionisiache*, opera che narra in 48 libri la vita di Dioniso, a partire dagli antefatti della sua nascita per arrivare all'ascensione finale del dio al cielo accanto al padre Zeus. La menzione a Piramo e Tisbe è presente in due

---

<sup>10</sup> Knox P. E., "Pyramus and Thisbe" in Cipro, *Harvard Studies in Classical Philology*, Cambridge, 1989, p. 323.

<sup>11</sup> Pseudo-Clemente, *Recognitiones*, a cura di S. Cola, Roma, Città nuova editrice, 1993.

<sup>12</sup> Pochissimi sono i dati biografici a noi pervenuti di Nonno di Panopoli. Unica data sicura è il termine post quem del 425-8 dell'opera (stabilito sulla base degli studi sulla parafrasi del Vangelo di S. Giovanni operata da Cirillo d'Alessandria intorno a quegli anni e che Nonno mostra di conoscere). La collocazione di Nonno in quegli anni concorda anche con i riferimenti a fatti sociali culturali e storici presenti nell'opera.

libri della monumentale opera di Nonno: nel canto VI (vv.339-355) e nel canto XII ( vv.84-85).

Il sesto canto è dedicato alla nascita del primo Dioniso, Zagreo, e agli episodi riguardanti la sua vita che causarono un diluvio che coinvolse l'intero universo. Ai versi 339-355, che descrivono appunto il tragico evento, così si può leggere:

E il Nilo, riversando dalle sette bocche la sua acqua feconda,  
si imbatte nel suo errare con Alfeo, sfortunato in amore;  
l'uno vuole insinuarsi nei solchi fertili,  
perché la sua sposa assetata goda dei suoi umidi baci,  
l'altro, vistosi deviare dal solito percorso marino,  
si lascia trasportare in preda all'angoscia; vedendo procedere  
insieme a loro l'amabile Piramo, l'Alfeo esclama:  
"Nilo, che farò se Aretusa scompare?  
Piramo, perché questa fretta? A chi hai lasciato la tua Tisbe?  
Felice l'Eufrate, ché non ha mai provato il pungolo degli Amori!  
Sento nello stesso momento gelosia e timore che il Cronide,  
trasformato in acqua, si corichi accanto alla mia amata Aretusa.  
Temo che la tua Tisbe diventi oggetto delle sue effusioni!  
Piramo, consolazione d'Alfeo, non ci sconvolge entrambi  
La pioggia di Zeus, quanto il dardo della dea nata dalla schiuma!  
Seguimi, mi guida la fiamma d'amore e mentre vo cercando Aretusa  
Di Siracusa, tu, Piramo, cerca le tracce della tua Tisbe."<sup>13</sup>

Nonno riprende quindi la versione meno conosciuta del mito inserendo Piramo, nel discorso che il fiume Alfeo rivolge al Nilo, tra i fiumi in preda alle ansie d'amore e alla ricerca della sua Tisbe : ma i due corsi d'acqua non risultano derivare qui da alcuna metamorfosi.

La natura metamorfica della storia è invece specificata nel canto dodicesimo dedicato all'amore di Dioniso per il giovane satiro Ampelo e alla trasformazione in vite del giovane amante dopo la morte. Il libro si apre con l'Autunno che si rivolge abbattuto al Sole perché lui solo tra le Stagioni non sembra aver alcun privilegio; per rincuorarlo e ricordargli che l'autunno è la stagione delle viti, il Sole gli mostra le tavole di Armonia, su cui sono rappresentati gli oracoli sul destino dell'universo. Tra i vari oracoli Autunno scorge anche quello che ha come soggetto "Tisbe, divenuta acqua con Piramo, entrambi coetanei e innamorati l'una dell'altro"<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache (canti I-XII). Introduzione, traduzione e commento di Daria Gigli Piccardi, canto 6 vv.338-355*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2003, pp. 505-507.

<sup>14</sup> *Ivi* canto 12, vv. 84-85, p. 825.

Anche Nonno non fornisce ulteriori particolari della storia dei due giovani, ma alcuni studiosi<sup>15</sup>, sulla base dell'accostamento attuato da Nonno tra Piramo-Alfeo e Tisbe-Aretusa<sup>16</sup>, hanno postulato l'esistenza di una fonte a Cipro chiamata per l'appunto Tisbe situata in posizione analoga a quella di Aretusa a Siracusa e entrambi con foce a delta a significare il loro sforzo in direzione delle fonti amate. Come però ha ampiamente dimostrato l'analisi di Knox<sup>17</sup> non ci sono prove a sufficienza che attestino l'esistenza di una fonte o sorgente sull'isola di Cipro denominata Tisbe.

A una fonte sembra però far riferimento anche Temistio di Bitinia<sup>18</sup> (il quale menziona Tisbe, Alfeo e Aretusa ancora nello stesso contesto) che nel suo *Discorso XI*, 151c-d dedicato all'imperatore Valente per il suo decennale, dopo aver ricordato il ruolo politico svolto dalla cultura, elogia il principe ricordandone le opere pubbliche realizzate:

L'acquedotto.

[14] So che tu stesso ti compiaci di individuare i corsi d'acqua e il loro percorso: essi scorrono sotto la tua guida e sono condotti verso il Bosforo. Hanno nomi traci e maschili, ma la loro beltà ha una straordinaria delicatezza e splendore. Viene voglia di dire che Pirene e Tisbe sono piccola cosa al confronto, e che Alfeo si diede da fare invano per amore di Aretusa. Non ho visto alate Vittorie e Amori scolpiti in pietra o in bronzo o dipinti: Dio ha dato alle veloci soltanto alle virtù del principe, e più veloci del pensiero esse giungono a noi, e rocce e valli, cime di monti sconosciuti, aspri dirupi e baratri oscuri non riescono a fermarle. Con un percorso sotterraneo, con aggiramenti o aerei voli esse si sono raccolte in un sol luogo e si sono mescolate, stringendo il patto di andare insieme al santuario che da Costantino prende il nome ma in realtà è ormai di Valente, perché è giusto che di ogni iniziativa il merito sia attribuito non a chi la intraprende, ma a chi la porta a termine. Tu però che sei colui che al benessere di questa città ha dato sia l'inizio che il compimento. Dapprima c'era un falso benessere, e noi usavamo la parola 'felicità' parlando con leggerezza;

---

<sup>15</sup> Cfr. soprattutto O. Immisch, *Pyramos und Thisbe*, in "Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie", III, Leipzig, 1902-09, colonne 3335-3340.

<sup>16</sup> Alfeo, fiume del Peloponneso, s'innamora di Aretusa, ninfa di Diana, la quale, per fuggire dal corteggiamento di Alfeo, chiede di essere trasformata in una sorgente situata il più possibile lontano dalla Grecia. Fu accontentata da Diana che la mutò in sorgente zampillante nei pressi di Siracusa. Alfeo, sopraffatto dal dolore, continuò a cercarla e, resosi conto del prodigio ottenne da Giove di poter raggiungere l'amata, scavandosi un percorso sotterraneo fino al Porto grande di Siracusa. I due giovani poterono così stare vicini per sempre.

<sup>17</sup> Cfr. P. E. Knox, "Pyramus and Thisbe in Cyprus", *Harvard studies in classical philology*, 92, 1989, pp.315-328.

<sup>18</sup> Nato in Bitinia attorno al 317 d.C., oratore, politico e esegeta di Aristotele, dal 337 visse alla corte di Costantinopoli e collaborò con gli imperatori che in quegli anni si susseguirono. Ci sono giunte alcune parafrasi e commenti a opere aristoteliche (come alla *Physica*, al *De anima* e al *De caelo*) e 34 *Orazioni*.

ma da quando la tua generosa liberalità chiama a raccolta le acque e le conduce nelle nostre case noi siamo non una, ma tre volte felici.<sup>19</sup>

Allusioni a Piramo come fiume della Cilicia che avvalorano quindi l'ipotesi di un mito in versione "greca" si trovano poi in geografi e storici del mondo antico greco e latino.

Senofonte (430 a. C.-354 a. C. circa), nella sua prima opera storica, *l'Anabasi*, che descrive in modo accurato la spedizione del 401 a.C. di Ciro il giovane contro il fratello Artaserse II re di Persia, a cui lo stesso Senofonte aveva partecipato menziona Piramo nel IV libro:

"Da Tarso avanza, per dieci parasanghe in due tappe, fino al fiume Psaro, largo tre pletri. Quindi percorre in un'unica tappa cinque parasanghe, fino al fiume Piramo, largo uno stadio<sup>20</sup>".<sup>21</sup>

Una descrizione sicuramente più esaustiva delle caratteristiche del fiume Piramo si trova in un passo (XII, 2.4) della monumentale opera storico-geografica di Strabone, (60 a. C.-24 d. C.):

Attraverso la Cataonia scorre il Pyramos, fiume navigabile che ha le sorgenti al centro della piana; le sue acque scorrono sotto terra e per un lungo tratto non si possono vedere; poi escono in superficie. È possibile però osservarle da un pozzo degno di nota &...?. Pur avendo grande portata per la sua profondità e per la sua larghezza, dopo aver raggiunto il Tauro, ha un'incredibile contrazione, come anche incredibile è il taglio della montagna, attraverso il quale il fiume si fa strada &...? Il suolo che si trova in mezzo è interamente roccioso e al centro per tutta la sua lunghezza ha una spaccatura profonda e stretta &...? Questo è il letto del fiume che si riempie fino all'orlo e assomiglia così a un ampio canale; tuttavia quelli che si avvicinano già da lontano sono investiti da un rumore simile al tuono &...? Uscendo dalle montagne porta in mare dalla Cataonia e dalla Cilicia Piana una tale quantità di fango alluvionale che su di lui si tramanda anche il seguente oracolo: "vedranno gli uomini un giorno il Pyramos dagli ampi gorghi giungere a Cipro la sacra, per l'aumentar della spiaggia<sup>22</sup>".<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> Temistio, *Discorsi*, a cura di R. Maisano, Torino, UTET, 1995, p. 481.

<sup>20</sup> Lo stadio corrisponde a circa 180 metri.

<sup>21</sup> Senofonte, *Anabasi*, a cura di F. Bevilacqua, Torino, UTET, 2006, p. 285.

<sup>22</sup> Oracolo Sibillino IV, 95-96, che però presentava al posto di "ampi gorghi" la locuzione "gorghi d'argento".

<sup>23</sup> Strabone, *Geografia*, a cura di R. Nicolai e G. Traina, Milano, BUR, 2000, p. 207.

Altro accenno, ma quasi di sfuggita, all'esistenza di un fiume Piramo è quello fatto da Arriano (95 d. C.-180 d. C.) nella sua *Anabasi di Alessandro* (II, 5.8):

A Soli Alessandro, dopo aver sacrificato ad Asclepio, condotto di persona con tutto l'esercito una processione, organizzato una fiaccolata e istituito una gara ginnica e musicale, concesse agli abitanti di Soli un governo democratico; tornato a Tarso, inviò i cavalieri a Filota, affidandoglieli perché li conducesse attraverso la pianura Aleia<sup>24</sup> al fiume Piramo.<sup>25</sup>

Anche Plinio nella sua *Naturalis Historia* ( V, 27.22) nomina Piramo:

Sed redeamus ad oram Syriae, cui proximu est Cilicia. Hic sunt mons Crocodilus, Portae Amani montis, flumina Androcus, Pinarus, Lycus, oppidum Issus, item Alexandria, flumen Chlorus, oppidum Aegeae liberum, amnis Pyramus, Portae Ciliciae, oppida Mallus et intus Tarsus. Praeterea Sunt oppida Casyponis, Tyrus, Zephyrium. Sed in continente sunt oppida Mysanda, Anemurium, Coracesium, finisque antiquus Ciliciae Melas amnis est.<sup>26</sup>

Si può essere quindi sufficientemente certi dell'esistenza di un fiume della Cilicia che portava tale nome, e che potrebbe essere stato alla base dell'invenzione di un mito che ne spiegava l'origine attraverso una storia metamorfica.

Per quanto riguarda Tisbe la questione è molto più complicata soprattutto per l'impossibilità di determinare con precisione, come già affermato in precedenza, la posizione geografica di una fonte omonima, il che ha fatto propendere la maggior parte degli studiosi a sostenerne l'inesistenza.

Attestata è invece una città della Beozia che portava il nome Tisbe (come l'eponima ninfa, forse figlia di Asopo<sup>27</sup>):

ἘΙΧ. 32,2? Navigando da Creuside non all'indietro ma lungo la costa della Beozia, sulla destra si incontra la città di Tisbe. In primo luogo, in prossimità del mare, c'è un monte; superato questo, si è accolti da una pianura e dopo di essa da un altro monte, ai piedi del quale si trova la città. Qui c'è un santuario di Eracle con una statua eretta, in marmo, e viene celebrata la festa delle Eraclee. ἘΙΧ. 32,3? Niente avrebbe impedito che la pianura tra i monti diventasse un lago a causa della grande quantità

---

<sup>24</sup>Pianura della Cilicia.

<sup>25</sup> Arriano, *Anabasi di Alessandro*, a cura di D. Ambaglio, Milano, BUR, 1994, p. 161.

<sup>26</sup> G. Plinio Secondo, *Storia Naturale, I, Cosmologia e Geografia*, a cura di G. B. Conte, Torino, Einaudi, 1982, pp. 610-611. Traduzione di G. B. Conte: "Ma ritorniamo alla costa della Siria, cui è molto vicina la Cilicia. Qui si trovano il fiume Diafane, il monte Crocodilo, le Porte del monte Amano, i fiumi Androco, Pinaro, Lico, il golfo di Issos, la città di Issos, e inoltre la città di Alessandria, il fiume Cloro, la città libera di Egea, il fiume Piramo, le Porte della Cilicia, le città di Mallo, Magirso e all'interno Tarso. Vengono poi le pianure Alee, le città di Casipone, Mopso (città libera situata sul Piramo), Tiro, Zefiro, Anchiale."

<sup>27</sup> Cfr. Fiehn, *Thisbe*, in "Realencyklopädie der classischen Altertumswissenschaft", 6 A/2, Stuttgart, 1936, colonne 286-291.

d'acqua, se non fosse stata costruita una solida diga che la attraversa nel mezzo: così ad anni alterni deviano l'acqua da una parte della diga e coltivano l'altra. Quanto a Tisbe, da cui la città ha preso il nome, dicono che era una ninfa del luogo. &IX. 32,4? Navigando lungo la costa di Tisbe si incontra Tifa, una cittadina non grande in prossimità del mare; i Tifeesi hanno un santuario di Eracle e celebrano una festa annuale.<sup>28</sup>

Anche in Nonno di Panopoli (XIII, 61) Tisbe viene ricordata come città beota:

&...? al richiamo di Dionisio &...? affluiscono le falangi di Beozia, che abitano la terra di Tebe turrata e la dimora dell'Ennosigeo: Arne, Peteona, Ocalea, Eritre, Arne ricca di viti, superba di Dioniso, e quelli che abitano Midea, e le cittadelle famose: Ilesio, Scolo e Tisbe, sulla sponda del mare, porto pieno di colombe d'Afrodite<sup>29</sup> marina<sup>30</sup>.

Vedremo nei paragrafi successivi che le fonti iconografiche rappresentanti Piramo e Tisbe possono venirci in aiuto per fornire prove dell'esistenza effettiva di questa poco nota versione del mito.

---

<sup>28</sup> Pausania, *Guida della Grecia. Libro IX*, a cura di M. Moggi e M. Osanna, Torino, Mondadori, 2010, p. 153-155.

<sup>29</sup> A Tisbe non risulta ci fosse un particolare culto di Afrodite. Probabilmente Nonno lo deduce dalla notizia data da Strabone (9.2.28) che presso Tisbe le rocce sul mare erano piene di colombe, uccello simbolo dell'amore per eccellenza.

<sup>30</sup> Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache (canti XIII-XXIV)*, a cura di F. Gonnelli, Milano, BUR, 2003, pp. 69-71.

## 1.2: Ovidio e il nuovo mito

Ma arriviamo alla storia a noi tutti nota, che, come già affermato all'inizio del lavoro, fa capo ad Ovidio. Pare che nessun altro autore prima di lui abbia narrato il mito dei due amanti con accezione eziologica, per spiegare cioè l'origine del colore scuro del frutto del gelso<sup>31</sup>. La narrazione ovidiana appare molto più drammatica rispetto a quella di ambiente greco, e presuppone probabilmente una complessa elaborazione letteraria che fa risultare la novella di Ovidio totalmente differente da qualsiasi possibile fonte greca: "die Novelle mit der kilikischen Tradition über einen Fluss(gott) und eine Quelle(nymphe) gar nichts zu tun hat"<sup>32</sup>.

Non abbiamo infatti riferimenti espliciti nel brano delle *Metamorfosi* ad una versione greca del mito<sup>33</sup> e il poeta sostiene che la sua non sia una "vulgaris fabula" (Met. IV,53): il che ha fatto ipotizzare ad alcuni studiosi che Ovidio rifiuti la versione più nota del mito "in favor of an obscure but vastly superior story"<sup>34</sup> che, dal momento in cui Ovidio la rende pubblica, diventa la versione standard, cancellando quasi completamente l'altra (o per lo meno questo accade nel mondo latino).

La narrazione ovidiana è collocata, nella geometria complessiva delle *Metamorfosi*, all'inizio del libro quarto, e si sviluppa dal verso 55 al verso 166: una notevole estensione per una non *vulgaris fabula*. È narrata da una delle Minieidi (Leucippe, Arsippe e Alcatoe), le tre figlie di Minia, re di Orcomeno, città beota vicino a Tebe, il cui mito ci è giunto in diverse versioni<sup>35</sup>. Antonino Liberale

---

<sup>31</sup> Cfr. A. M. Keith, „Etymological Wordplay in Ovid's 'Pyramus and Thisbe'", *The Classical Quarterly*, LI, n.1, 2001, pp.309-312; P. Grimal, *Piramo*, in "Dizionario di mitologia greca e romana", Brescia, Paideia, 1987; E. M. Moormann, W. Uitterhoeve, *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, a cura di E. Tetamo, Milano, Mondadori, 1997 pp. 596-597; O. Immisch, *Pyramos und Thisbe*, in W. H. Roscher "Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie", Leipzig, Teubner, 1902-1909, colonne 3335-3340.

<sup>32</sup>W. H. Roscher *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig, Teubner, 1902-1909, colonna 3338.

<sup>33</sup> Secondo Knox (cfr. articolo citato) si potrebbe intravedere un riferimento velato alla versione originale del mito ai vv. 134-136, quando paragona Tisbe sgomenta e colta da brividi alle increspature che caratterizzano il mare (e quindi l'acqua) quando soffia il vento.

<sup>34</sup>T. T. Duke „Ovid's Pyramus and Thisbe", *The Classical Journal*, 66, 1971, p. 321.

<sup>35</sup> Cfr. L. Galasso, *Commento alle Metamorfosi*, in Ovidio, "Opere. Le Metamorfosi", Torino, Einaudi, 2000, pp. 909-922.

(10), utilizzando come fonte Nicandro, narra che le tre fanciulle troppo dedite alla tessitura non si vollero unire alle altre donne come baccanti. Dioniso allora si presentò loro come ancella per ammonirle a non trascurare i suoi riti. Ma di fronte alla continua opposizione delle Minieidi, il dio si trasformò in toro, leone, leopardo e fece scendere miele e nettare dai telai. Le giovani, impazzite, sbranarono il figlio di uno di loro, Leucippe, e si ritirarono in montagna trasformate da Ermes in volatili (pipistrello, civetta e bisca)<sup>36</sup>.

Eliano (*Var.Hist.* III, 42) riporta invece l'amore dei mariti come fattore scatenante l'opposizione delle Minieidi che alla fine (dopo aver divorato il figlio di Leucippe) decidono di arrendersi a Dioniso e di unirsi alle baccanti, ma, rifiutate dalle baccanti stesse, vengono trasformate in uccelli<sup>37</sup>.

Plutarco (*Quaest. Graec.*, 38, 299e-f) non specifica il motivo per cui le Minieidi diventarono folli e fecero a brandelli Ippaso, il figlio di Leucippe, ma ricorda che per questo vennero chiamate (*Ai*)*oleiai*, assassine, pseudonimo che al tempo dell'autore ancora veniva dato alle discendenti delle figlie di Minia le quali, in occasione delle feste Agrionie (feste notturne in onore di Dioniso), venivano inseguite dal sacerdote di Dioniso che aveva il diritto di uccidere chi, tra le sfortunate, veniva catturata<sup>38</sup>.

Ma veniamo alla narrazione del mito nelle *Metamorfosi*.

Il libro che precede il racconto della Minieide, il III, si chiudeva con l'immagine delle donne della Beozia -in particolare di Tebe- che accettano di buon grado il culto della nuova divinità, Bacco, e procedono all'esecuzione dei riti: "Talibus exemplis monitae nova sacra frequentant turaque dant sanctasque colunt Ismenides aras." (*Met.* III, 732-733).

Il libro IV si apre significativamente con una congiunzione, "at", che lega i due libri ma presenta al contempo una situazione antitetica: da una parte abbiamo visto l'entusiasmo delle donne beote verso il culto di Bacco, dall'altra il rifiuto delle

---

<sup>36</sup> Cfr. F. Celoria, *The metamorphoses of Antoninus Liberalis. A translation with a commentary*, Cornwall, T. J. Press, 1992.

<sup>37</sup> Cfr. Eliano, *Storie varie*, a cura di N. Wilson, Milano, Adelphi, 1996, pp. 106-107.

<sup>38</sup> Cfr. Plutarco, *Questioni greche*, a cura di A. Carrano, Napoli, D'Auria, 2007, p. 65.

Miniedi di seguire i riti dionisiaci. Senza preoccuparsi di fornire al lettore informazioni geografiche precise, Ovidio sposta ora la scena da Tebe a Orcomeno, città delle Miniedi.

Le tre sorelle stabiliscono di narrare a turno una storia per allietare il momento della filatura e per celebrare così una divinità migliore di Dioniso, Minerva, la divinità dai mille compiti, dea della saggezza oltre che protettrice degli artigiani. La prima narratrice di cui il poeta non riferisce il nome, ma che probabilmente si tratta di Arsippe o Arsinoe, appare incerta su quale, tra le tante storie che le vengono in mente, raccontare. “One has the distinct impression &…? that Ovid is really describing his own hesitation<sup>39</sup>” e, dopo aver scartato altre tre possibili novelle, “possibly because of their grotesqueness and lack of pathos”<sup>40</sup> o forse semplicemente perché viste dalla narratrice (e quindi indirettamente da Ovidio) troppo trattate<sup>41</sup>, opta per la quarta, quella di Piramo e Tisbe.

Il motivo della sovrapposizione dei piani narrativi e la tecnica del racconto a cornice (della *mise en abyme*) è in Ovidio “continuo e sistematico e &rsi serve? non solo &rdel?l’incastro di un inserto all’interno di un altro contesto narrativo, ma anche di cambio di voce, cioè &rdel?l’introduzione di volta in volta di un nuovo narratore<sup>42</sup>” che provoca spesso delle interferenze tra impianto cronologico e intreccio narrativo, che l’autore non sembra però voler risolvere o per lo meno evitare<sup>43</sup>. Questo provoca nelle *Metamorfosi* un continuo interrompersi del processo narrativo e un intervenire del narratore-Ovidio nei racconti dei personaggi-narratori.<sup>44</sup> Come afferma giustamente G. Rosati,

---

<sup>39</sup> T. T. Duke „Ovid’s Pyramus and Thisbe“, *The Classical Journal*, 66, 1971, p. 322.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Cfr. Virgilio, *Georgiche*, III, 3 sg. per lo stesso intento di evitare argomenti troppo trattati. “cetera, quae vacuas tenuissent carmine mentes, omnia iam vulgata” e *Met.* IV, 41 “vacuas referamus ad aures”, ma in Virgilio l’affermazione era seguita da una lista di esempi di storie del mito, in Ovidio si configura come una dichiarazione programmatica di disimpegno.

<sup>42</sup> G. Rosati, *Il racconto del mondo*. Introduzione alle *Metamorfosi* di Ovidio, Milano, BUR, 1994.

<sup>43</sup> Cfr. G. Rosati, *Il racconto dentro nel racconto. Funzioni metanarrative nelle Metamorfosi di Ovidio*, in “Atti del convegno internazionale ‘Letterature classiche e narratologia’”, Perugia, 1981; A. Barchiesi, “Voci e istanze narrative nelle *Metamorfosi* di Ovidio”, *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici*, 23, 1989, pp. 55-97;

<sup>44</sup> Per esempi cfr. G. Rosati, 1994.

“l’attenzione del narratore si rivolge insomma di più all’operazione in sé del narrare &...? che all’oggetto della narrazione, all’azione seguita nel suo svolgersi e realizzarsi.<sup>45</sup>”

Questa moltiplicazione delle voci narranti ha anche un altro effetto, o per meglio dire, funzione: creare cioè una serie di doppi dell’autore che, in quanto tali, ci dicono qualcosa sull’autore stesso, parlano per lui e di lui. Tale operazione offre al lettore e allo studioso informazioni preziose sulla struttura e sull’organizzazione complessiva del poema stesso: “ciò che dichiara di altri narratori e di altri racconti, il racconto ovidiano lo dichiara di se stesso.<sup>46</sup>”

Anche nel caso qui preso in esame, la descrizione del mito di Piramo e Tisbe, la situazione è quella appena esposta. Ovidio si serve di un alter ego (una Minieide) per sfoggiare le proprie qualità e capacità di narratore, fino alla dichiarazione risolutiva di rarità del racconto: la storia scelta, e quindi indirettamente la sua storia, le *Metamorfosi*, non è una “vulgaris fabula”. Proprio perché tutto ciò che dicono i personaggi-narratori all’interno del poema è una spia di ciò che Ovidio vuole dire riguardo alla propria opera, è utile considerare separatamente le storie “scartate” dalla Minieide che poi sceglierà di parlare del mito di Piramo e Tisbe.

La prima storia vagliata è quella di Derceti o Derceto: (vv. 43-46):

illa, quid e multis referat (nam plurima norat),  
cogitat, et dubia est, de te, Babylonia, narret,  
Derceti, quam versa squamis velantibus artus  
stagna Palaestini credunt motasse figura<sup>47</sup>

Da identificare con Atargatis, stando alla testimonianza di Plinio (Nat. His. V, 81) o Astarte, era adorata in Siria come dea della fertilità, della guerra e del sesso (e chiamata anche la dea Syria nel mondo romano). Moglie di Hadad, lo Zeus siriano, aveva il culto principale nella città di Bambice (Ierapoli) e in suo onore venivano celebrati riti orgiastici anche violenti. Il nome sembra derivare dall’accostamento di diversi nomi divini, ma le interpretazioni non sono univoche.

---

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>47</sup> “Lei riflette non sapendo quale raccontare (ne conosce infatti moltissime), ed è incerta se narrare di te, Derceti di Babilonia, che come credono i palestinesi ti trasformasti-gli arti ti si velarono di squame- e andasti ad abitare nelle acque degli stagni”. Per tutte le citazioni tratte dalle *Metamorfosi* presenti in questo lavoro testo latino e traduzione sono tratti da Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di P. B. Marzolla, Torino, Einaudi, 1979.

A Roma il suo culto si diffuse già a partire dal II sec. a. C., assimilato a quello di Afrodite e di Cibele, pur conservando sempre la sua origine siriana. Una descrizione particolareggiata del culto e delle caratteristiche della dea si trovano in *De dea Syria* di Luciano di Samosata. Il mito narra che Derceti per la vergogna di aver avuto una figlia, Semiramide, si gettò in un lago ma sopravvisse trasformata in pesce con la testa di donna (e per questo rappresentata come sirena o delfino).

La seconda storia scartata dalla Minieide è quella di Semiramide (vv.47-48):

an magis, ut sumptis illius filia pennis  
Extremos albis in turribus egerit annos<sup>48</sup> (vv. 47-48)

Figlia di Derceti, mitica regina di Babilonia e sposa in seconda nozze di Nino, re di Assiria<sup>49</sup>, Semiramide aveva come la madre centro di culto nella città di Ierapoli, tanto che ne è stata ipotizzata l'origine proprio in tale città. Abbandonata da Derceti, Semiramide fu nutrita dalle colombe e allevata dai pastori. Alla sua morte fu trasformata in colomba, che per questo divenne animale sacro presso i siriani. Anche questo mito trova un'esauritiva trattazione nel già citato *De dea Syria* di Luciano di Samosata, immediatamente di seguito a quello di Derceti.

La terza storia rifiutata è quella di una non precisata Naiade (il termine significa spirito d'acqua) che trasformava i giovani, con erbe e formule magiche, in pesci, finché anche lei non diventò un animale marino (vv.49-51):

nais, an ut cantu nimiumque potentibus herbis  
Verterit in tacitos iuvenalia corpora pisces,  
donec idem passa est &...?<sup>50</sup>

Anche questo mito, stando alla testimonianza di Arriano (*De gent.ind.*, 31, 6-8), sarebbe di origine orientale: l'autore narra di un'isola su cui una Nereide, di cui non fa il nome, trasformava in pesce chi lì vi approdava. Duke afferma: "this is

---

<sup>48</sup> "o se narrare piuttosto come la figlia di Derceti, divenuta pennuta, passò i suoi ultimi anni in una bianca torre".

<sup>49</sup> Molto è stato scritto riguardo alla mitica regina Semiramide, incluso il cosiddetto romanzo di Nino. Identificata da molti studiosi con Sammu-ramat, moglie del re Assiro Samsi-Adu V (823-810 a. C.) che prese poi il potere alla sua morte. Ovidio riprende in questo caso l'uso, ormai diventato comune, di indicare il marito con il nome Nino, probabilmente eponimo della città di Nineveh, e di trasferire la loro vicenda da tale città a Babilonia.

<sup>50</sup> "o come col canto e con potentissime erbe una Naiade mutava corpi di giovani in pesci silenziosi, finché non subì essa stessa uguale sorte". Traduzione tratta da Ovidio, *Metamorfosi IV 49-51*, a cura di P. B. Marzolla, Torino, Einaudi, 1979, p. 135.

obviously a doublet of Atargatis. All of these stories must have been at home in Hierapolis-Bambyce itself 'Springville'<sup>51</sup>.

L'autore del saggio prosegue con un'interessante ipotesi di collocazione originaria di Tisbe all'interno del gruppo di ninfe cui faceva parte anche la Naiade sopra citata, adorate nella città di Ierapoli:

Whether Tisbe was accepted into this company by the priests of Hierapolis-Bambyce, or whether our unknown poet or fabulist brought her there, it is evident that the cult is that of springs and wells which might sometimes fail or die during the hot season. The Cilician Thisbe, no doubt, possessed a cult of its own &...? When the maiden Thisbe is moved to Babylon in a further development of the myth, her spring is moved with her along with the convenient cavern.<sup>52</sup>

Il motivo però per cui Ovidio avrebbe modificato così radicalmente il mito originario non è ben chiaro e gli studiosi hanno presentato ipotesi discordanti. Una delle più probabili è che Ovidio avesse a disposizione un manuale o una raccolta di novelle redatta da un poeta o scrittore di età ellenistica in cui il mito appariva già come poi si troverà nelle *Metamorfosi* e che conteneva anche le altre storie scartate dalla prima Minieide.<sup>53</sup>

Duke, nel suo già citato scritto<sup>54</sup>, prova a dare una sua personale spiegazione dell'origine della nuova versione del mito che spiegava il motivo del colore scuro dei frutti del gelso. Tali frutti infatti, originari della Cina, si spostarono poi lentamente assieme all'industria della seta attraverso l'India, la Persia e la Mesopotamia fino ad arrivare in Siria, più precisamente nella città di Ierapoli. Aristotele è il primo occidentale a testimoniare la conoscenza del prodotto di tale industria (*Historia animalium*, V, 19, 551)<sup>55</sup> e Teofrasto, suo allievo, l'esistenza dei

---

<sup>51</sup> T. T. Duke, *op. cit.*, p. 324.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> Per una più dettagliata rassegna della sistemazione originaria del mito di Piramo e Tisbe cfr. O. Immisch, *Pyramos und Thisbe*, in W. H. Roscher "Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie", Leipzig, Teubner, 1902-1909, colonne 3335-3340.

<sup>54</sup> T. T. Duke, *op. cit.*, p. 324.

<sup>55</sup> "A partir d'une certaine larve de grande taille, qui a des espèces de cornes et diffère des autres, se forme d'abord, par métamorphose de la larve, une chenille, puis une bombyle, et de celle-ci un nécydale. Il subit l'ensemble de ces métamorphoses en six mois. Ce sont d'ailleurs les cocons de cet insecte que certaines femmes développent en les dévidant, pour faire ensuite un tissu. La première à pratiquer ce tissage fut, dit-on, une femme de Cos, Pamphile, fille de Platés."

due tipi di gelso, bianco e nero (*De causis plantarum*, 6.4)<sup>56</sup>. L'autore continua affermando che "it may will be that our Greek poet or short-story writer saw for the first time a white mulberry tree growing in or near Hierapolis-Bambyce along with the most familiar red type. Her he got the notion of lovers' blood staining the berries."<sup>57</sup>

Questo però non implica che la novella di Tisbe redatta dallo sconosciuto poeta greco fosse già ambientata a Babilonia come compare in Ovidio. La maggior parte degli studiosi ritiene invece che questa rappresenti una vera e propria novità ovidiana<sup>58</sup>.

Le motivazioni di tale spostamento geografico possono essere varie. Una plausibile è la presenza a Babilonia di rovine non paragonabili per grandiosità a quelle di altre città del passato (e per questa ragione anche la storia di Semiramide fu trasferita da Nineveh a Babilonia) o la situazione, particolarmente grave in tale città, delle fessure nei muri delle abitazioni a causa della carenza di mattoni, come testimoniano i testi legali dell'epoca, che possono aver ispirato allo scrittore una storia come quella di Piramo e Tisbe o, forse la più probabile, "the pre-existence there of a similar story, one in which a priestess attempted to escape from the temple-compound and from her city."<sup>59</sup>

Per quanto riguarda l'originale ambientazione del mito, l'ipotesi più plausibile è quella di Cipro, stando anche alla testimonianza dell'oracolo sibillino sopra menzionato e riportato nell'articolo di A. Stramaglia: "ci sarà per quelli che saranno, il momento in cui il Piramo dall'argentea corrente, spingendo innanzi la riva con le sue alluvioni, giungerà alla sacra isola & di Cipro?". L'isola di Cipro doveva essere il luogo originario dell'amore infelice dei due giovani, anche se il suo ruolo non è del tutto chiaro.

---

<sup>56</sup>"So with the mulberry: it passes from astringent to acid and from acid to sweet [...] The mulberry when red is more acid than when it is white, although when red it is closer to its final appearance."

<sup>57</sup>T. T. Duke, *op. cit.*, p. 324.

<sup>58</sup>Cfr. A. Stramaglia, „Piramo e Tisbe prima di Ovidio? PMich inv.3793 e la narrativa d'intrattenimento alla fine dell'età tolemaica", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 134, 2001, pp. 81-106.

<sup>59</sup>T. T. Duke, *op. cit.*, p. 325 a cui rimando per un'attenta e più ampia analisi del tema.

Proprio l'ambientazione scelta da Ovidio, Babilonia, è parsa a molti studiosi molto interessante soprattutto, come afferma Holzberg<sup>60</sup>, in un'ottica di richiamo alle tradizioni romanzesche su Nino e Semiramide ( Holzberg arriva a parlare di parodia del romanzesco nell'episodio di Piramo e Tisbe), alla base anche delle tre storie rifiutate dalla prima sorella narratrice. "Dietro Ovidio insomma &...? s'intravede l'affermarsi di un gusto per un certo tipo di letteratura erotica che stava prendendo piede sempre più rapidamente & fino a sbocciare nella? letteratura romanzesca.<sup>61</sup>"

Ma vediamo più da vicino le novità introdotte da Ovidio e che ritroveremo anche nelle rielaborazioni sia medievali sia rinascimentali del mito in questione. Esse sono riconducibili a:

1. L'ambientazione;
2. la fessura nel muro attraverso cui Piramo e Tisbe riescono a sentire la voce dell'amato/a;
3. l'incontro notturno alla tomba di Nino;
4. il sopraggiungere della leonessa;
5. la lacerazione del velo di Tisbe e il conseguente equivoco in cui cadrà Piramo;
6. il suicidio degli amanti;
7. la metamorfosi finale del frutto del gelso da bianco a nero.

Come abbiamo già osservato la scena si svolge a Babilonia (1.), "ubi dicitur altam/coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem" (*Met.* IV, 57-58) dove Piramo e Tisbe "iuvenum pulcherrimus alter/ altera, quas Oriens habuit, praelata puellis" (vv. 55/56) vivono in case contigue. Anche questa "vicinanza abitativa" è un elemento che prima, nella precedente versione, non era presente o per lo meno non veniva specificata. È proprio questa a favorire l'amore tra i giovani che però non riescono ad avverare il sogno delle nozze a causa dell'opposizione delle loro famiglie (vv. 59-61). Ma il sentimento vietato non fa altro che ardere ancora di

---

<sup>60</sup> Cfr. N. Holzberg, "Ovids 'Babyloniaka' (Met. 4,55-166)", Wiener Studien. Zeitschrift für Klassische Philologie und Patristik, 101, 1988, pp. 265-277.

<sup>61</sup> A. Stramaglia, „Piramo e Tisbe prima di Ovidio? PMich inv.3793 e la narrativa d'intrattenimento alla fine dell'età tolemaica", Zeitschrift für Papirologie und Epigraphik, 134, 2001, pp. 104-106.

più, come ci insegna lo stesso Ovidio nei *Remedia amoris*<sup>62</sup>, in questo caso alimentato anche dalle dolci parole che i due innamorati si rivolgono attraverso una fessura(2.) nel muro comune alle due case (vv.65-66). Il motivo del parlarsi attraverso una fessura nel muro era abbastanza comune nella letteratura antica soprattutto di carattere comico e elegiaco. Ne troviamo degli esempi nelle commedie plautine (*Miles Gloriosus*, vv 140-143) e nelle elegie di Tibullo e Propertio<sup>63</sup>. L'episodio è insomma caratterizzato dai topoi elegiaci dell' *exclusus amator*. La rielaborazione di tale topos all'interno del brano ovidiano è stata ampiamente analizzata da L. A. Perraud nel suo studio "Amatores exclusi: apostrophe and separation in the Pyramus and Thisbe episode", in cui sottolinea come il racconto delle Metamorfosi preso in considerazione sia caratterizzato dalla separazione, "by the wall &...? by their failure to meet after their escape, by the death of Pyramus"<sup>64</sup>, e che questa sia enfatizzata "by an ironic strategy of Ovidian rhetoric & an? incongruity between the rhetorica lform of the

---

<sup>62</sup> Cfr. *Rem.* 619.

<sup>63</sup> Per il motivo della fessura nel muro cfr. Plauto, *Miles gloriosus*, vv.140-143: "Nam unum conclave concubinae quod dedit/miles, quo nemo nisi eapse inferret pedem,/in eo conclavi ego perfodi parietem,/qua commeatus clam esset hinc huc mulieri".(Ecco qua, il militare ha dato alla concubina una stanza dove nessuno, tranne lei, può mettere piede; ebbene, io ho forato la parete di quella stanza, per dar modo alla donna di passare da una casa all'altra senza essere vista). Il comportamento dei due giovani nei confronti del muro crepato (prima di rabbia e poi di lusinga vv.73-77) è simile a quello di Tibullo nei confronti della porta dell'amante (I, II, 6-14): "clauditur et dura ianua firma sera./Ianua difficilis domini, te verberet imber,/te Iovis imperio fulmina missa patant./ Ianua, iam pateas uni mihi, victa querelis,/neu furtim verso cardine aperta sones./Et mala siqua tibi dixit dementia nostra,/ignoscas: capiti sint precor illa meo./Te meminisse decet, quae plurima voce peregi supplice, cum posti florida sarta darem". (E la dura porta è chiusa da un'inflexibile sbarra. Porta d'un terribile padrone, ti flagelli la pioggia, ti colpiscono i fulmini scagliati per ordine di Giove!O porta, ormai apriti a me solo, vinta dai miei lamenti, e nel dischiuderti furtivamente non stridere al volger dei cardini. E se talvolta per mia follia ti rivolsi qualche insolenza perdonami: prego che essa ricada sul mio capo.) Cfr. anche Propertio (I, 16, 25-32): "ianua vel domina penitus crudelior ipsa/quid mihi tam duris clausa taces foribus?/cur numquam reserata meos admittis amores,/nescia furtivas reddere mota preces?/nullane finis erit nostro concessa dolori,/turpis et in tepido limine somnus erit?/me mediae noctes, me sidera prona iacentem,/frigidaque Eoo me dolet aura gelu./tu sola humanos numquam miserata dolores/risponde tacitis mutua cardinibus./O utinam traiecta cava mea vocula rima/percussas dominae vertat in auriculas!/sit licet et saxo patientior illa Sicano,/sit licet et ferro durior et chalybe,/non tamen illa suos poterit compescere ocellos,/surget et invitis spiritus in lacrimis." (Solo tu, che non hai mai pietà per gli umani dolori, rispondi da parte tua col silenzio dei cardini. Oh se un mio pur lieve sussurro passasse attraverso un cava fessura e raggiungesse le orecchie della mia donna! Sia pure più tenace della lava dell'Etna, sia pure più dura del ferro e dell'acciaio, non potrà comunque frenare i suoi occhi e tra le lacrime, suo malgrado, le sfuggirà un sorriso.)

<sup>64</sup> L. A. Perraud, „*Amatores exclusi*: apostrophe and separation in the Pyramus and Thisbe episode", *The classical Journal*, LXXIX, n.1, 1983, p. 135.

apostrophe and the situation ἔ...? or between the rhetorical form and its content.”<sup>65</sup> Un aspetto che caratterizza infatti la relazione tra Piramo e Tisbe, presente dal corteggiamento fino ai due soliloqui che precedono i rispettivi suicidi, è la separazione dolorosa che porta quasi all’isolamento tra i due. Significativo è il fatto che essi utilizzino il procedimento dell’apostrofe rivolta al muro, piuttosto che indirizzare il discorso direttamente all’amato/a, quando vorrebbero parlarsi attraverso la fessura: un espediente proprio dell’elegia d’amore greca e latina, il *paraklausithyron*<sup>66</sup>.

È proprio la presenza di motivi tipici di generi come la commedia, il romanzo e l’elegia all’interno di un poema di carattere epico, che ha spinto Holzberg a suggerire la natura parodica del brano delle *Metamorfosi*<sup>67</sup>.

Lo studioso sostiene infatti che Ovidio, nel presentare la storia utilizzando stilemi propri innanzitutto della commedia (soprattutto la situazione di conflitto iniziale ai vv.60-61, e contemporaneamente la fermezza al loro amore, vv. 61-62), alimenta nel pubblico un ben preciso “Erwartungshaltung”, un orizzonte d’attesa, che autorizza loro ad aspettare un lieto fine e lo scioglimento del conflitto di partenza. Ma tale orizzonte viene sistematicamente smentito mano a mano che il racconto prosegue e che il genere della commedia viene contaminato con elementi specifici di altri generi letterari, come il romanzo e l’elegia. Dal romanzo Ovidio riprende in primo luogo l’ambientazione “in einer orientalischen Landschaft”, la situazione di separazione tra i giovani amanti, che è alla base del romanzo antico<sup>68</sup>, quella di conflitto evidenziata in precedenza e la bellezza straordinaria dei protagonisti. Ma come ben sappiamo, gli eroi del romanzo antico sono destinati a reincontrarsi alla fine delle loro avventure e a vivere felici e contenti: altro destino aspetta invece Piramo e Tisbe. Come abbiamo già potuto

---

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> Il termine, traducibile con “davanti ad una porta chiusa”, è un motivo letterario che dall’elegia d’amore antica arriva fino ai trovatori medievali e consiste nel rappresentare l’amante, l’amator exclusus, davanti alla porta sbarrata della donna, in una veglia notturna.

<sup>67</sup> Cfr. N. Holzberg, “Ovids ‘Babyloniaka’ (Met. 4,55-166)”, *Wiener Studien. Zeitschrift für Klassische Philologie und Patristik*, 101, 1988, pp. 265-277.

<sup>68</sup> Cfr. Q. Cataudella (a cura di), *Il romanzo antico greco e latino*, Firenze, Sansoni, 1981, pp. IX-XLII e G. Zanetto (a cura di), *Il romanzo antico*, Milano, BUR, 2009.

osservare, gli elementi dell'elegia sono riconducibili al motivo dell'*exclusus amator* ma l'amore "dei beiden zueinander handelt sich im Gegensatz zu dem elegischen Pathos Grund? hat nichts zu tun mit der irrationalen Hemmungslosigkeit einer elegischen Leidenschaft"<sup>69</sup>. Ritorniamo poi sull'argomento quando tratteremo le modalità in cui avviene il suicidio dei due giovani protagonisti.

La narrazione di Ovidio prosegue con l'appuntamento notturno (3.) fissato da Piramo e Tisbe per fuggire assieme dalla città (vv.84-86). Per non perdersi decidono di incontrarsi presso la tomba di Nino<sup>70</sup>, nelle vicinanze di un albero particolare: "albor ibi niveis uberrima pomis,/ardua morus, erat, gelido contermina fonti" (vv.89-90).E' da sottolineare che al lettore viene svelato solo a questo punto qual fosse l'albero misterioso "quae poma alba ferebat,/ut nunc nigra ferat contactu sanguinis" nominato all'inizio del racconto dalla Minieide.

È Tisbe a giungere per prima al luogo dell'appuntamento dopo aver eluso la sorveglianza della famiglia. Il *fallere custodes* al v. 85 è motivo assai ricorrente nella poesia erotica latina e il verbo ricomparirà nel brano (v. 94 e v. 128 anche se con altri significati) soprattutto in occasione degli "equivoci" che porteranno al tragico finale<sup>71</sup>. Ma il sopraggiungere improvviso di una leonessa (4.) la costringe ad una subitanea fuga provocando la caduta del velo che le copriva il volto. A questo punto gli eventi precipitano. La leonessa, reduce da un pasto copioso (vv. 96-97) che le aveva lasciato la bocca tutta insanguinata, dopo essersi abbeverata alla fonte, incorre accidentalmente (*forte*, v. 103) nel velo di Tisbe caduto a terra (5.) e "ore cruntato tenues laniavit amictus" (v. 104.).

A questo punto entra in scena anche Piramo. Accortosi delle orme lasciate da una fiera e, non lontano, del velo lacerato di Tisbe, impallidisce, credendo l'amata morta. Inizia qui il monologo del giovane che si concluderà con il proposito e

---

<sup>69</sup> N. Holzberg, *op. cit.*, p. 269.

<sup>70</sup> È il già citato marito di Semiramide, la cui tomba si trovava però non all'esterno della città di Babilonia come riporta Ovidio, ma della città di Ninive. Probabilmente Ovidio voleva soltanto fornire al lettore un particolare che aumentasse la veridicità del racconto, procedimento molto utilizzato dagli autori dei primi romanzi antichi.

<sup>71</sup> Interessante notare a tal proposito che al v.128 il termine è utilizzato per indicare un ben preciso proposito di Tisbe: non essere la *fallax amica* tipica dell'elegia, non ingannare cioè l'amante, Piramo. Ma, ironia della sorte, lei ha già causato, anche se non volontariamente, l'inganno che ha portato al suicidio dell'amante.

l'effettivo compimento del suicidio, attuato tramite il pugnale che portava al fianco. Le caratteristiche sia stilistiche sia contenutistiche di questo soliloquio sono state dettagliatamente analizzate da Perraud nel saggio già citato sopra. L'autore evidenzia come il discorso dell'innamorato sottolinei ulteriormente "the isolation of the speaker, and his or her separation from the other lover"<sup>72</sup> che avevamo riscontrato anche all'inizio della storia. Il discorso di Piramo è estremamente patetico e riprende il topos della poesia d'amore latina dell'unica fine degli amanti, qui sottolineata da un "contrapposizione di numeri", *una duos* (v. 108). Ma subito dopo abbandona il comune destino per riaffermare invece il loro diverso ruolo all'interno della tragedia, ammettendo le proprie colpe e passando significativamente alla prima persona singolare: "e quibus illa fuit longa dignissima vita, / *nostra* nocens anima est" (vv. 109-110). Le successive parole sono rivolte a Tisbe. Ironicamente solo ora, che Tisbe è morta, o per lo meno così crede Piramo, egli le parla direttamente "ego te, miseranda, peremi" (v.110). Poi raccoglie i brandelli del velo di Tisbe, trattandoli come se fossero l'amata in persona (vv. 115-118) e si reca ai piedi dell'albero (di more), con il proposito di espiare con il suicidio la sua responsabilità per la morte di Tisbe. Afferra il pugnale e compie l'empio gesto (6). Il sangue che sprizza, paragonato all'acqua che esce da un tubo rotto<sup>73</sup>, colpisce l'albero vicino, provocandone così la trasformazione dei frutti (vv. 119-127) che da bianchi diventano, permanentemente, avendo il sangue raggiunto anche le radici, neri (7). Tisbe, rassicurata, esce solo ora dal nascondiglio e per la prima volta i due amanti si trovano "face to face". Ma Piramo è morto e inutilmente Tisbe evoca due volte il suo nome (vv. 142 e 143 e poi ripetuto con una flessione differente al v. 146), con una modalità che ricalca il rituale funebre della *conclamatio*<sup>74</sup> e che sembra

---

<sup>72</sup> L. A. Perraud, *op. cit.*, p. 136.

<sup>73</sup> Per un'interessante interpretazione dell'episodio cfr. N. Holzberg, *op. cit.*, dove la metafora del sangue che sprizza è letta in chiave erotico-sessuale: la morte di Piramo suggerirebbe l'immagine di un gigantesco orgasmo. Il che contribuirebbe alla tesi della contaminazione operata da Ovidio di motivi tipici dell'elegia, del romanzo e della commedia.

<sup>74</sup> Cfr. F. Bömer, *P. Ovidius Naso Metamorphosen. Kommentar, Buch IV-V*, Heidelberg, 1976, p. 60.

riprendere anche la silenziosa morte di Didone nel libro IV dell'Eneide<sup>75</sup>. L'apostrofe di Tisbe riproduce quella immediatamente precedente di Piramo (cfr. i versi 148-149 con il verso 108) ma presenta il motivo della separazione in un'ottica del tutto diversa. La fanciulla non accetta la perdita subita e cerca di rimediare seguendo l'amato e ponendo fine alla sua vita : "the apostrophe confirms Thisbe's refusal to accept her parting from Pyramus, for her denial that death can separate them accords perfectly with a rhetorical form which proceeds as if he were present."<sup>76</sup> L'ultima parte del monologo di Tisbe è rivolta ai loro genitori perché abbiano la pietà di seppellirli assieme, in un unico sepolcro, e all'albero di more perché conservi, con il colore scuro delle sue bacche, la memoria della loro vicenda di morte. Gli dei e i genitori accolsero la sua supplica: "nam color in pomo est, ubi permaturitur, ater,/quodque rogis superest, una requiescit in urna" (vv.165-166)<sup>77</sup>.

Una singolare analisi del brano in questione è offerta da Keith nel suo saggio apparso nel 2001<sup>78</sup>. Egli pone in evidenza come alla base del racconto di Piramo e Tisbe ci sia un intrigante gioco di parole che fa derivare il frutto del gelso (*mora*) dalla ripetizione insistente del termine *amor* variamente declinato<sup>79</sup>. Tale termine era, nella poesia elegiaca romana, messo in connessione paranomastica con il termine *mora*- indugio, ritardo; tale termine è centrale per la nostra storia perché è alla base dell'equivoco che porterà alla duplice morte.

Altro gioco paranomastico è quello che si instaura tra i termini *morum* (frutto) e

<sup>75</sup> I vv. 145-146 ("oculos iam morte gravatos erexit") richiamano il v. 688 virgiliano ("illa gravis oculos conata attollere cursus") e Piramo muore in pace dopo aver alzato per l'ultima volta gli occhi verso il volto di Tisbe, come Didone dopo averli rivolti al cielo

<sup>76</sup> L. A. Perraud, *op.cit.*, p.138.

<sup>77</sup> Da notare la struttura sintattica e retorica molto complessa della preghiera che Tisbe rivolge agli dei e ai genitori, che enfatizza a mio avviso il dolore e l'insistente battere di Tisbe sulle sue richieste: dapprima (A) si rivolge ai *parentes* perché non li separino nemmeno dopo la morte (vv. 155-157), successivamente (B) all'albero di more (ossia agli dei) perché mantenga memoria del sangue da loro versato (vv. 158-161). I versi successivi hanno invece rispetto a quelli appena citati, una struttura chiasmica: dapprima viene detto che la preghiera raggiunge (B) gli dei e poi (A) i genitori (v. 164). Un parallelismo invece tra questo verso e i due versi finali sancisce il successo delle richieste della giovane: al v. 165 il colore rosso dei frutti (B) e al v. 166 la sepoltura in un'unica urna (A).

<sup>78</sup> A. M. Keith, „Etymological Wordplay in Ovid's 'Pyramus and Thisbe'“, *The Classical Quarterly*, LI, n.1, 2001, pp.309-312.

<sup>79</sup> *Amor* compare ai vv. 60, 68, 96, 137, 148, 150, 156; in forme collegate ai vv. 68, 73, 77, 108, 128, 139.

*mors* (morte), su cui insiste in particolare Piramo nel soliloquio che precede la sua morte; ed è soprattutto nel momento in cui Ovidio paragona il sangue di Piramo all'acqua che fuoriesce da un tubo rotto (vv. 121-127) che si può intravedere la dichiarazione dell'autore stesso del nesso tra il termine *mora* e il sangue stesso simbolo di morte (*mors*)<sup>80</sup>. È possibile che l'autore dell'articolo abbia calcato troppo la mano sull'effettiva volontà di Ovidio di far derivare il nome del frutto dai giochi etimologici tra *amor* e *mors*, ma trovo l'intuizione comunque fondata, considerando soprattutto le raffinatezze stilistiche di cui Ovidio dà sfoggio nel poema e a cui il pubblico a lui contemporaneo doveva essere abituato. Quello che ritengo essere interessante è la possibilità che Ovidio abbia utilizzato questo tipo di ricercatezze per esprimere riconoscenza nei confronti della tradizione alessandrina (che di tali giochi di parole faceva largo uso) e da cui potrebbe derivare la storia stessa: potrebbe cioè essere una spia dell'esistenza effettiva, in epoca ellenistica, di una versione simile del mito di Piramo e Tisbe.

Numerosi sono i cenni, negli autori successivi a Ovidio, alla storia di Piramo e Tisbe, e che al poeta latino fanno riferimento.

Contemporaneo a Ovidio, Igino<sup>81</sup> ricorda nelle sue *Fabulae* la triste vicenda di Piramo e Tisbe. La *fabula* 142, dedicata a "qui se ipsi interfecerunt" nomina tra gli altri "Pyramus in Babilonia ob amorem Thisbes ipse se occidit"<sup>82</sup> e nella favola successiva, "quae se ipsae interfecerunt", possiamo leggere: "Thisbe Babilonia propter Pyramum, quod ipse se interfecerat."<sup>83</sup> Igino non ci racconta il mito ovidiano per esteso, ricorda solo l'esito drammatico della storia e il duplice suicidio<sup>84</sup>. Possiamo affermare però che l'autore fa riferimento alla versione latina

---

<sup>80</sup> Da notare che questo (v. 127) è l'unico punto in cui Ovidio nomina esplicitamente i frutti dell'albero di cui sta narrando l'origine.

<sup>81</sup> Di C. Giulio Igino non abbiamo notizie biografiche certe. È collocato dagli studiosi tra la seconda metà del I sec. a. C. e l'inizio del I sec. d. C. sulla base di una testimonianza presente nel *De grammatico* di Svetonio che ricorda un certo C. Iulius Hyginus portato a Roma da Cesare dopo la conquista di Alessandria (47 a. C.) quando era ancora puer (e quindi nacque verosimilmente attorno al 60 a. C.). Sue ci sono giunte due opere: il *De astronomia* e le *Genealogiae* poi pubblicate dal primo editore con il titolo *Fabulae*.

<sup>82</sup> Hyginus, *Fabulae*, a cura di K. Marshall, Lipsia, K. G. Saur, 2002, p. 177.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 179.

<sup>84</sup> Significativo che del mito ovidiano non si ricordi la metamorfosi del frutto del gelso ma esclusivamente la fine tragica degli amanti: sarà questa che costituirà nelle successive riprese del mito il nucleo centrale a scapito dell'originale

del mito: l'ambientazione a Babilonia è, come abbiamo visto, caratteristica di tale variante e anche la sequenza dei suicidi rimanda a Ovidio (prima Piramo poi Tisbe, mentre nella versione greca del mito la sequenza era invertita).

Più interessante è il richiamo alla vicenda che Servio Grammatico<sup>85</sup> fa nella sua monumentale opera di commento alle *Bucoliche* virgiliane, più precisamente nella sezione relativa alla bucolica VI, 22. L'ecloga VI vede come protagonisti due giovani pastori, Cromide e Mnasillo, i quali, trovando il vecchio Sileno ubriaco addormentato in una grotta, decidono di legarlo con le corone di fiori che lo stesso porta al capo e di obbligarlo così a recitare i carmi che da tempo il satiro aveva loro promesso. Ai due si aggiunge anche Egle, la più bella delle Naiadi, che *sanguineis frontem moris et tempora pingit*<sup>86</sup> (*Buc.* VI,22). Il vecchio destatosi decide di stare al gioco dei tre e inizia il canto, dalla formazione del mondo (intesa secondo i dettami epicurei), all'età dell'oro, passando attraverso la descrizione di diverse figure mitiche (Deucalione e Pirra, Prometeo, Ila, Pasifae, Atlante, Fetonte e altre).

Servio prende spunto dal verso virgiliano (in particolare dalla locuzione *sanguineis &...? moris* per narrare per esteso il mito di Piramo e Tisbe:

22. SANGUINEIS FRONTEM MERIS ET T. P. multi ob hoc dictum putant, quod robeus color deorum sit : unde et triumphantes facie miniata, et in Capitolio Iuppiter in quadrigis miniatus. et bene ' pingit ' ; non ' inquinat ' ; nam iam vigilantem dixerat. sane fabula de moro talis est : Pyramus et Thisbe fuere ut forma pares, ita amore coniuncti : quos vicinos paries dividebat, cuius rima praestabat colloquium. cum amor crevisset ad cupiditatem, placuit ut utrique noctu extra domos procederent locumque coeundi statuerent ad arborem, quae ante erat albis fructuosa pomis. et cum prior venisset Thisbe ad locum, vidit leam. dum mortem fugit, vestem reliquit. in qua veste fera exercuit iram suam cruorisque ferae alicuius paulo ante occisae reliquit vestigia in pallio puellae. qua veste visa Pyramus cruentata, ratus interfectam esse Thisben, ob amorum ardorem se interfecit. quem praegressa e

---

natura eziologica della storia.

<sup>85</sup> Di Servio possediamo esigui dati biografici, difficilmente ricavabili anche dai suoi *Commentarii* che non contengono riferimenti diretti alla vita dell'autore. Gli studiosi si trovano però per lo più unanimi nel collocarlo tra gli ultimi decenni del IV sec. e i primi del V sec. Anche il nome non è attestato con sicurezza: in alcuni codici si trova la forma Segius, in altri Servius, in altri ancora il nome è seguito dall'indicazione della professione, Servius grammaticus, oppure da prenome e cognome, Murus Servius Honoratus. L'origine è altrettanto oscura; si ipotizza sia nato in una provincia romana dell'Africa e poi trasportato a Roma come esegeta e maestro. Le opere di Servio ci sono giunte come strumenti didattici per l'insegnamento della grammatica, sostituendosi alla precedente autorità in questo campo di Donato. Tra le opere vanno annoverati trattati di metrica e prosodia, un commento all'arte di Donato e i monumentali *Commentarii* agli scritti virgiliani (*Eneide*, *Bucoliche* e *Georgiche*) importanti non solo da un punto di vista filologico e letterario ma anche per la presenza di numerosi riferimenti a riti, miti e tradizioni del mondo antico.

<sup>86</sup> "Tinge la fronte e le tempie con il colore sanguigno delle more".

latebra ut vidit Thisbe exanimem, amplexa eius corpus se interfecit. Ex quorum cruore dicitur arbor infecta: nam quae ante gerebat poma alba, nunc sanguinea.<sup>87</sup>

L'autore riconduce l'allusione virgiliana del colore sanguigno delle more al mito di Piramo e Tisbe così come lo racconta Ovidio. È interessante notare che mentre in Ovidio la trasformazione finale del colore dei frutti resta assolutamente secondaria all'interno di una vicenda principale di amore tragico, qui diventa invece l'aspetto centrale della leggenda, indicata infatti come *fabula de moro*, non come favola di Piramo e Tisbe. E Servio

lascia fuori i genitori e il divieto, la città e la fuga in campagna nonché le preghiere finali. Il motore erotico è ridotto a due notazioni: "cum amor crevisset ad cupiditatem", essendo l'amor cresciuto fino alla bramosia' (prima della fuga) e "ob amorum ardorem, per l'ardore della passione" (prima del suicidio). Piramo e Tisbe, inevitabilmente, risultano non vittime necessarie di una legge fondamentale della natura, ma della loro passione, da loro non controllata a dovere.<sup>88</sup>

È improbabile (ma non impossibile) che Virgilio avesse in mente mentre scriveva il verso delle *Bucoliche* la storia di Piramo e Tisbe in versione latina del mito, che fa capo appunto ad Ovidio: questo dipende in larga misura dalla possibilità o meno dell'esistenza prima di Ovidio di una versione simile a quella da lui narrata. Ma nelle *Bucoliche* non troviamo riferimenti e indizi sufficienti per poter formulare questa ipotesi<sup>89</sup>.

---

<sup>87</sup> Servio, *Servii grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica commentarii*, a cura di G. Thilo, Lipsia, B. G. Teubner, 1887, p. 68.

"TINGE LA FRONTE E LE TEMPIE CON LE MORE SANGUIGNE. Molti credono, per questo detto, che il rosso sia il colore degli dei: per cui i vincitori vengono rappresentati con la faccia dipinta di rosso e, sul Campidoglio, Giove sulla quadriga ha la faccia tinta di rosso. E giustamente (Virgilio dice) 'tinge' non 'macchia', infatti (Virgilio) aveva detto che (il satiro) era già sveglio. Dunque la favola del moro è questa: Piramo e Tisbe furono così uguali per bellezza come uniti nell'amore: erano divisi da una parete comune, in cui una fessura permetteva loro di comunicare. Quando l'amore fu cresciuto fino alla bramosia, fu deciso che entrambi sarebbero usciti dalle loro case di notte e decisero di incontrarsi presso un albero che prima produceva molti frutti bianchi. E poiché arrivò prima Tisbe, vide una leonessa. Mentre fuggiva la morte, perse la veste. La fiera riversò la sua ira sulla veste e lasciò tracce di sangue di qualche bestia uccisa poco prima sul mantello della fanciulla. Vista la veste macchiata di sangue, Piramo è convinto che Tisbe sia stata uccisa e, per l'ardore della passione, si uccise. Non appena Tisbe esce dal suo nascondiglio lo vede esanime, e abbracciata al suo corpo si uccide. Si dice che l'albero sia stato macchiato dal loro sangue: infatti ora, da bianchi, produce frutti sanguigni." La traduzione presentata è mia.

<sup>88</sup>P. Fornaro, *Metamorfosi con Ovidio*, Firenze, Leo S. Olschki, 1994, pp. 35-36.

<sup>89</sup> Anche se indicativo dal mio punto di vista è l'utilizzo della locuzione in questione proprio in un'ecloga di carattere "mitico" in cui anche i riferimenti alle altre storie sono tutti sotto forma di allusioni a particolari significativi della vicenda (per gli Argonauti viene ricordato solo Ila, per il Minotauro Pasifae, per Atalanta solo i pomi aurei ecc) come lo sono le more per la storia di Piramo e Tisbe.

Indubbio il riferimento alla vicenda dei due amanti babilonesi contenuta in due carmi dell'*Anthologia Latina*<sup>90</sup>. All'interno del nucleo chiamato Salmasiano si legge al carme 61:

De Pyramo e Tysbe:  
Pall(i)a nota fovet lacrimas decepta Themisto;  
Pyramus heu lacrimis pallia nota fovet.<sup>91</sup>

Nel carme non viene narrata la tragica storia di Piramo e Tisbe per intero, la sia dà per scontata e conosciuta da tutti i lettori/ascoltatori. Qui il riferimento cade solo sul particolare delle lacrime di Piramo, e viene tralasciata completamente la scena centrale della trasformazione del colore delle more, ricordata invece nel carme 715 R (vv. 7-8) dell'*Anthologia* e attribuito ad Alcimo<sup>92</sup>:

Lux mea punicem misit mihi Lesbia malum:  
iam sordent animo cetera poma meo.  
Sordent velleribus vestita cydonia canis,  
sordent hirsutae munera castaneae;  
nolo nuces, Armarylli, tuas nec cerea pruna:  
rusticus haec Corydon munera magna putet.  
Horreo sanguineo male mora rubentia suco:  
heu grave funesti crimen amoris habent!  
Misit dente levi paulo libata placenta  
nectare de labris dulcia mella suis.  
Nescio quid plus melle sapit, quod contigit ipsa,  
spirans Cecropium dulcis ab ore thymum.<sup>93</sup>

---

<sup>90</sup> Con tale titolo si indica una raccolta di collezioni poetiche contenute in diversi codici fin dall'epoca antica. Il nucleo più antico da questa collezione è il cosiddetto *Codice Salmasiano*, così chiamato perché scoperto da Claudio Salmasio (1588-1653), umanista francese. Il codice contiene per lo più testi di poeti africani del tempo dei visigoti (come Florentiano, Felice, Lussorio, Coronato e altri).

<sup>91</sup> *Anthologia Latina. Fasc. I Libri Salmasiani aliorumque carmina*, a cura di D. R. S. Bailey, Stuttgart, Teubner, 1982, p. 63. la traduzione che si offre qui è mia: "Piramo e Tisbe: il mantello noto procurò lacrime a Temisto ingannata; Piramo ahimè riscaldò la nota veste di lacrime.

<sup>92</sup> Il carme è tramandato da due codici: B (Thuaneus Parisinus Latinus 8071) e S (Isidorianus Bellovacensis) ora però perduto. L' autore, un certo Alcimo di dubbia identificazione, si tratta probabilmente di Latinus Alcimus Alethius, retore di Burdigala (attuale Bordeaux) vissuto nel IV sec. d. C.

<sup>93</sup> "Lesbia, la mia luce, mi ha inviato un pomo porporino: già gli altri pomi s'offuscano nel mio cuore. S'offuscano le mele cotogne vestite d'argentea lanugine, s'offuscano i doni dell'irsuta castagna; non voglio, Armarillide, le noci tue, né le lucenti prugne: il rustico Coridone farebbe gran conto di questi doni. Rabbrivisco diavanti alle more, rosseggianti tristemente di succo sanguigno: ahi, portano il segno incancellabile di un luttuoso amore! Mi ha inviato delle focacce appena sfiorate dal suo dente leggero, dolce miele, per il nettare (che promana) dalle sue labbra. Non so perché è più gustoso dal miele, ciò che ha toccato proprio lei, spirando dolcemente dalla bocca timo cecropio."

Il testo latino è tratto da *Anthologia Latina sive poesis latine Supplementum. Fasc. II Reliquorum Librorum carmina*, a cura di A. Reise, Lipsia, Teubner, 1906, p. 178. La traduzione da P. Cutolo, "Due echi della *Ciris* in *Anth. Lat. 715 R*", *Vichiana. Rassegna di studi filologici e storici*, 16, 1987, p. 272 a cui rimando anche per una più approfondita analisi dell'epigramma in questione.

In questo caso l'autore, senza fare nessun accenno al nome dei due giovani protagonisti, ricorda solo l'esito finale della loro tragedia e l'origine del colore sanguigno del succo delle more come segno incancellabile di un amore destinato ad essere luttuoso<sup>94</sup>. Il *sanguineo suco* del v. 7 potrebbe riprendere la locuzione *mora sanguinea* virgiliana (*Buc.* 6, 22) sopra menzionata, ma è sicuramente più in debito con *Ciris*<sup>95</sup>, 31: "horrida sanguineo pinguntur proelia cocco"<sup>96</sup> e *Copa*<sup>97</sup>, 21: "sunt et mora cruenta et lentis uva racemis"<sup>98</sup>. Non è questa la sede per analizzare più in dettaglio i possibili debiti dell'epigramma di Alcimo nei confronti dell'*Appendix Vergiliana*<sup>99</sup>, ma è interessante notare come la iunctura *mora cruenta* sia diventata di uso comune tra gli scrittori latini (non solo successivi ma anche precedenti o contemporanei ad Ovidio stesso<sup>100</sup>).

È con Sant'Agostino che il mito inizia ad assumere più chiaramente una connotazione di *exemplum morale*. Nel *De Ordine*<sup>101</sup> la favola ovidiana viene citata per ben tre volte: in I, 3, 8; in I, 8, 21 e in I, 8, 24.

All'inizio del dialogo troviamo subito un riferimento specifico ad un particolare della storia dei due amanti (il muro) all'interno dello scambio di battute tra Agostino e Licenzio – alimentato dal rumore incostante dell'acqua che scorre –

---

<sup>94</sup>Si può intravedere in questa menzione al mito di Piramo e Tisbe, un'allusione al valore morale della vicenda, alla colpa commessa dai due amanti (destinati quindi ad una tragica fine) nell'utilizzo del termine *crimen* al verso 8 che rinvia al campo semantico della colpa.

<sup>95</sup> Poemetto mitologico composto da 541 esametri con forte carattere elegiaco. Inizia con un proemio elaborato (che contiene la dedica a Messalla, la *recusatio* del poema filosofico di stampo epicureo, l'invocazione alle Muse), prosegue con la descrizione dell'antefatto e con la storia vera e propria, l'amore di Scilla per il nemico Minosse.

<sup>96</sup> "Le orrende battaglie sono dipinte col colore del sangue". Testo e traduzione sono tratti da M. G. Iodice (a cura di), *Appendix Vergiliana*, Cles, Mondadori, 2002, pp. 250-251.

<sup>97</sup> Composto da 38 distici elegiaci che descrivono l'ostessa (*copa*) Sirisca che danza e successivamente la vita di campagna probabilmente vicino all'osteria. Si conclude con un'esortazione a godere la vita.

<sup>98</sup> "Ci sono anche more rosso sangue e uva dai flessibili racemi". *Ivi*, pp. 184, 185.

<sup>99</sup>Per i quali rimando ancora all'articolo di P. Cutolo "Due echi della *Ciris* in *Anth. Lat.* 715 R", *Vichiana. Rassegna di studi filologici e storici*, 16, 1987.

<sup>100</sup>Si fa riferimento alla Bucolica virgiliana menzionata e all'*Appendix Vergiliana*.

<sup>101</sup>Opera filosofica di carattere dialogico in due libri scritta a Cassiciaco (probabilmente l'attuale Cassago in Brianza) tra il 387-388, nel periodo centrale per la conversione del Santo. Gli interlocutori sono Licenzio, Trigezio, Alipio, Agostino e Monica; il tema è l'appartenenza o meno del male nell'ordine della Provvidenza, ma trattandosi di un argomento troppo complesso finisce per descrivere l'ordine da tenersi nello studio.

sull'esistenza di un ordine nella natura. Licenzio ammetterà, con grande gioia del maestro, la presenza nella natura di un principio ordinatore, ma poi ricadrà nel "traviamento" della poesia.

Hic ego nonnihil metuens ne studio poeticae penitus provolutus a philosophia longe reperentur: irritor, inquam, abs te versus istos tuos omni metrorum genere cantando et ululando insectari, qui inter te atque veritatem immaniorem murum quam inter amantes tuos conantur erigere; nam in se illi vel inolita rimula respirabant. Pyramum enim ille tum canere instituerat.<sup>102</sup>

È curioso notare le sovrapposizioni che Sant'Agostino costruisce tra la storia di Piramo e Tisbe vista come simbolo della poesia, e quindi nella sua ottica, della trasgressione e dall'altra tra il muro che divide i due amanti (di cui Licenzio sta narrando la vicenda) e il muro, rappresentato dalla poesia, tra Licenzio e la verità, ovvero la filosofia.

Questo insistere sul carattere peccaminoso della vicenda narrata da Ovidio e la sua identificazione con la poesia sono ancora più evidente nei passi successivi dell'opera agostiniana. Sempre nel primo libro, al paragrafo 8, 21 troviamo infatti tale concetto espresso chiaramente:

Nihil mihi quidem gratius facies, inquit: sed sive mobilitatem meam et puerilem levitatem ridebitis, sive aliquo vere divino nutu et ordine fit in nobis, non vobis dubitem dicere: pigrior sum ad illa metra subito effectus; alia, longe alia nescio quid mihi nunc luce resplenduit. Pulchrior est philosophia, fateor, quam Thysbe, quam Pyramus, quam illa Venus et Cupido talesque omnimodi amores. Et cum suspirio gratias Christo agebat. Accepi ego haec, quid dicam, libenter; aut quid non dicam? Accipiat quisque ut volet, nihil curo, nisi quod forte immodice gaudebam.<sup>103</sup>

Utile per sostenere l'ipotesi secondo cui Sant'agostino identifica la storia di Piramo e Tisbe con la poesia in quanto tale è la menzione della storia dei nostri giovani innamorati in un paragrafo che reca appunto come titolo "Licentius piger subito efficitur ad res metricas" e l'equiparazione del loro amore a quelli di

---

<sup>102</sup> "Temetti che travolto dalla passione di far versi si allontanasse dall'applicazione alla filosofia. 'Mi dispiace', gli dissi, 'che vai in cerca di codesti tuoi versi cantando e urlando con forme metriche di ogni genere. Stanno levando fra te e la verità un muro più insormontabile di quello levato fra gli innamorati della tua favola. Essi almeno comunicavano attraverso una fessura'. Aveva infatti cominciato a cantar la favola di Piramo." Questo e i successivi testi latini e le rispettive traduzioni sono tratti da Sant'Agostino, *Dialoghi. I*, a cura di D. Gentili, traduzione di D. Gentili, Roma, Città Nuova, 1970-76.

<sup>103</sup> "Rispose: 'Non mi potrai fare cosa più gradita. Ma voi forse deridete la mia incostanza e puerile leggerezza o meglio c'è qualche cosa che avviene in noi per disposizione e ordinamento divino. Comunque non ho perplessità nel confessarvi che all'improvviso son diventato apatico verso la poesia. Un non so che mi si è manifestato con ben altra luce. È più bella, lo confesso, la filosofia che Tisbe e Piramo, che Venere e Cupido ed altri soggetti amorosi del genere'. E con un sospiro ringraziò il Cristo. Ed io ascoltai queste parole, mi limito a dire, con piacere. Ma perché non dovrei dirlo? La prenda ciascuno come vorrà, non m'importa. Ero sopraffatto dalla gioia."

Venere<sup>104</sup> e del figlio Cupido, simboli per eccellenza nella cultura cristiana della licenziosità peccaminosa.

Ancora più esplicito è il richiamo alla novella nel terzo passo ricordato del Dialogo agostiniano (I, 8, 24) intitolato “Multi vocati, pauci electi”:

Si ordinem, inquam, curas, redeundum tibi est ad illos versus. Nam eruditio disciplinarum liberalium, modesta sane ac succincta, et alacriores et perseverantiores et comptiores exhibet amatores amplectendae veritati, ut ardentius appetant, et constantius insequantur et inhaereant postremo dulcius, quae vocatur Licenti, beata vita. Qua nominata, omnes sese erigunt, et quasi attendunt in manus, utrum habeas quod dare possis egentibus variisque morbis impeditis. Quibus sapientia cum praecipere coeperit ut medicum perferant seque cum aliqua patientia curari sinant, in pannos suos recidunt. Quorum concaefactione tabificati, scabiem voluptatum aerumnosarum scalpunt libentius, quam ut monita medici paululum dura et morbis onerosa perpetiando atque subeundo valetudini sanorum lucique reddantur. Itaque illo summi Dei nomine ac sensu tamquam stipe contenti vivunt miseri, vivunt tamen. Alios autem viros, vel, ut verius loquamur, alias animas, dum hoc corpus agunt, iam thalamo suo dignas coniux ille optimus ac pulcherrimus quaerit, quibus non vivere, sed beate vivere satis est. Vade ergo interim ad illas Musas. Verumtamen, scis quid te facere velim? lube, ait, quod placet. Ubi se, inquam, Pyramus et illa eius super invicem, ut cantaturus es, interemerint, in dolore ipso quo tuum carmen vehementius inflammari decet, habes commodissimam opportunitatem. Arripe illius foedae libidinis et incendiorum venenatorum execrationem, quibus miseranda illa contingunt, deinde totus attollere in laudem puri et sinceri amoris, quo animae doctae disciplinis et virtute formosae copulantur intellectui per philosophiam et non solum mortem fugiunt, verum etiam vita beatissima perfruuntur. Hic ille tacitus ac diu consideratione nutans, motato capite abscessit.<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> Forse non è del tutto casuale che anche nel testo ovidiano subito dopo la narrazione dell'amore tra Piramo e Tisbe sia menzionato quello di Venere e Marte.

<sup>105</sup> “Se vuoi rientrare nell'ordine, gli risposi, devi tornare ai tuoi versi. Infatti l'apprendimento delle discipline liberali, per quanto modesto e rudimentale, rende gli amatori della verità più solleciti nel desiderarla vivamente, più costanti nel ricercarla assiduamente, più disposti ad aderirvi con serenità. Questa appunto, o Licenzio, si chiama felicità. Al suo nome tutti si levano in piedi e, per così dire, ti guardano sulle mani come se avessi qualche cosa da dare a persone bisognose e affette da vari malanni. E se la saggezza comincia ad ammonirli che lascino venire il medico e si facciano curare con un po' di sopportazione, si riafflosciano nei propri cenci. Impiagati dalla loro putrida fermentazione preferiscono grattare la rogna dei tristi piaceri anziché essere restituiti alla salute e alla luce sopportando e accettando le prescrizioni del medico anche se un po' dure e gravose per il loro male. E così vivono nell'infelicità, contenti del solo nome del sommo Dio e d'averne sentito parlare a titolo d'elemosina. Comunque vivono. Ma lo sposo infinitamente buono e bello sceglie altri uomini, o per meglio dire, altre anime, ancor poste nella vita terrena, degne del suo talamo. Per esse non basta vivere, ma occorre vivere nella felicità. Frattanto torna alle tue Muse. Sai tuttavia ciò che voglio da te?. 'Comanda ciò che vuoi', mi rispose. 'Nel punto del tuo carne, soggiunsi, in cui Piramo e la sua innamorata si uccidono, stretti l'uno all'altra, è regola che il tuo carne si ravvivi fortemente di sentimento drammatico. Proprio qui hai l'occasione propizia. Canta il motivo dell'esecrazione per il basso sentimento amoroso e per la fiamma delle passioni. Per essi si verificano simili fatti detestabili. Quindi levati alla celebrazione dell'amor puro e sincero. Per esso le anime fornite di sapere e belle nella virtù si uniscono al pensiero mediante la filosofia e non solo evitano la morte, ma vivono d'una vita sommamente felice'. A queste parole Licenzio rifletté a lungo in silenzio. Poi fatto un cenno d'assenso, se ne andò”.

L'autore si rimprovera, in *Retractationum libri duo*<sup>106</sup>, di aver attribuito in questo passo troppo peso alle discipline liberali (in particolare alla poesia). L'aspetto che ora è più interessante notare è che qui "die bekannte Geschichte wird zum moralischen Exempel"<sup>107</sup> e l'amore di Piramo e Tisbe diventa metafora dell'amore non puro, quasi esecrabile. Il maestro esorta infatti l'amico Licenzio a modificare la versione originale del mito inserendo nel momento di massima tensione drammatica del racconto, il suicidio dei due giovani, la rappresentazione *puri et sinceri amoris*, quello filosofico, che dall'anima va all'intelletto, al pensiero. È solo questo tipo di amore che non porta alla morte ma alla vita eterna. Iniziano, a partire da questo momento e per tutto il Medioevo latino e volgare, una serie di riletture in chiave cristiana dell'amore peccaminoso dei due giovani babilonesi che, se non ne travisano il senso, per lo meno connotano l'episodio ovidiano di significati altri.

### 1.3: Le fonti iconografiche

La prova dell'esistenza effettiva delle due varianti (greca e latina) del mito di Piramo e Tisbe, seppur limitata dal punto di vista delle fonti letterarie, è ben testimoniata da un vasto repertorio di materiale iconografico che spazia da monete a mosaici e affreschi. Si prenderanno in considerazione soprattutto i documenti che propongono la versione greca oppure "mista" della storia, che fanno convivere cioè elementi individuati come propri della trascrizione ellenica (in particolare la trasformazione dei due giovani protagonisti in corsi d'acqua) e di

---

<sup>106</sup> In *Retract.* I, 3, 2 così scrive Agostino: *Verum et in his libris displicet mihi saepe interpositum fortunae vocabulum et quod non addebam: " corporis ", quando sensus corporis nominavi. Et quod multum tribui liberalibus disciplinis quas multi sancti multum nesciunt; quidam etiam qui sciunt eas, sancti non sunt; et quod Musas quasi aliquas deas, quamvis iocando commemoravi; et quod admirationem vitium nuncupavi; et quod philosophos non vera pietate praeditos dixi virtutis luce fulsisse.* (Mi rammarico però di aver spesso introdotto anche in questi libri il nome della fortuna; e di non aver aggiunto la specificazione del corpo ogni qualvolta nominavo i sensi del corpo; e di aver dato troppo peso alle discipline liberali-sulle quali grande è l'ignoranza di molti santi, mentre alcuni, pur conoscendole, non sono dei santi; e di aver menzionato, pur se con tono scherzoso, le Muse come se fossero delle dee; e di aver chiamato imperfezione il fatto di meravigliarsi; e di aver affermato che rifulsero della luce della virtù dei filosofi privi della vera fede).

<sup>107</sup> K. Smolak, "Consulem Nasonem! Pyramus und Thisbe in mittellateinischen Dichtungen", *Wiener Studien. Zeitschrift für Klassische Philologie und Patristik*, 105, 1992, p. 238.

quella ovidiana. Verranno solo accennate invece le rappresentazioni iconografiche basate esclusivamente sul testo ovidiano, in quanto, oltre ad essere eccessivamente numerose, non aiutano a provare l'esistenza di un filone greco della leggenda.

Le prime illustrazioni di un dio fluviale identificabile con Piramo (grazie fortunatamente alle iscrizioni presenti) si trovano sul retro di monete provenienti soprattutto dalla Cilicia (più precisamente dalle città di Anazarbus, Hierapolis Castabula e Mopsus)<sup>108</sup> di cui la più antica data II-I secolo a. C.. Piramo appare in quasi tutte queste monete secondo le tipiche modalità di rappresentazione delle divinità fluviali<sup>109</sup>, mentre nuota od è disteso, con il corpo drappeggiato nella parte inferiore, mentre tiene il braccio sinistro appoggiato ad una cornucopia o ad un vaso rovesciato. Queste testimonianze rafforzano la prova dell'esistenza effettiva di una saga o di un mito in cui la divinità fluviale Piramo era la protagonista. Sono due monete della città cilicia di Mopso (del III secolo d. C.) ad essere particolarmente interessanti per il nostro studio. Esse non rappresentano soltanto Piramo, ma ritraggono anche ai piedi del dio una figura femminile nuda per metà, con un pesce nella mano sinistra, seduta o in posizione eretta, da alcuni studiosi identificata con una ninfa, più precisamente con Tisbe<sup>110</sup>. Che si tratti di Tisbe o piuttosto di altra figura femminile di ninfa, questa testimonianza sostiene l'ipotesi dell'esistenza di un mito o racconto cilicio della storia di Piramo e Tisbe, autonomo e precedente a quello ovidiano<sup>111</sup>.

Interessanti sono anche a tal proposito i mosaici di Antiochia, risalenti al II-III secolo d. C., che presentano la coppia Piramo-Tisbe (riconoscibili dalle iscrizioni) accanto a quella di Alfeo-Aretusa nel cosiddetto "portico dei fiumi" in cui "i fiumi non sembrano scelti per la loro ubicazione geografica ma per la fama della loro

---

<sup>108</sup> Cfr. *LIMC VII, Pyramos et Thisbe*.

<sup>109</sup> Per un'esaustiva descrizione delle modalità di raffigurazione delle divinità fluviali rimando alla voce "Fluviali divinità" contenuta nell' *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, vol. III, 1958-1966, pp. 715-716.

<sup>110</sup> Cfr. Duke, *op. cit.* p. 321 e Knox, *op. cit.*, p. 327.

<sup>111</sup> Come giustamente fa notare Knox con una tale ricca e dettagliata iconografia locale le ipotesi di un possibile "importo" occidentale del mito appare quanto meno forzata.

leggenda”<sup>112</sup>. Questo avvalorava ulteriormente la tesi secondo cui la tradizione cilicia possedeva una propria versione fluviale del mito dei due giovani amanti. Alcuni studiosi sostengono anche che l’accostamento della coppia Piramo-Tisbe a quella Alfeo-Aretusa (*Met* V, 571-641) potrebbe essere un indizio dello svolgimento simile della prima e della seconda storia<sup>113</sup> e quindi anche una prova dell’esistenza effettiva di una fonte cilicia denominata Tisbe. In ogni caso il pannello che raffigura la giovane ninfa Tisbe potrebbe essere l’unica rappresentazione sopravvissuta della trasformazione di Tisbe in sorgente<sup>114</sup>.

I documenti iconografici citati fin ora sembrano dar ragione all’ipotesi di una duplice versione del mito e dell’”autonomia” delle due redazioni, che contengono elementi completamente differenti, fatta eccezione per i nomi dei due protagonisti. Ma questo quadro è stato complicato dal ritrovamento nel 1962 nella cosiddetta “Casa di Dioniso” a Nea Paphos (a sud-ovest di Creta) di un mosaico pavimentale risalente al 230 d. C. circa<sup>115</sup>. Il mosaico rappresentato si trovava nel pavimento del portico ed era inserito in un ciclo di quattro raffigurazioni assieme a Dioniso e i primi bevitori di vino, Poseidone e Amimone, Apollo e Dafne. La raffigurazione sembra riportare il mito “fluviale in modo più dettagliato rispetto alle testimonianze precedentemente ricordate: Piramo appare in posizione distesa verso sinistra, con la parte inferiore del corpo coperta da un drappeggio, la testa coronata di foglie, appoggiato alla tradizionale anfora rovesciata, attribuito di una divinità fluviale, le cui acque scorrono verso Tisbe, e recante nella mano destra il corno dell’abbondanza. La nota interessante è data dalla figura della fanciulla, raffigurata in posizione eretta, sulla sinistra del mosaico, in atteggiamento concitato dovuto alla repentina fuga o alla volontà di fuga. Questo indizio potrebbe significare che effettivamente la storia “greca” di Piramo e Tisbe fosse, come quella di Alfeo e Aretusa, una storia di inseguimenti e

---

<sup>112</sup> I. Baldassarre, “Piramo e Tisbe: dal mito all’immagine”, in *L’art decoratif à Rome à la fin de la république e tau début du principat* (Rome 1979), Ecole Française de Rome, 1981, p. 346.

<sup>113</sup> Cfr. O. Immisch, *op. cit.*

<sup>114</sup> Cfr. Knox, *op. cit.*, p. 326.

<sup>115</sup> Cfr. C. Kondoleon, *Domestic and Divine. Roman mosaics in the house of Dionysos*, London, Cornell University Press, 1995.

di fughe amorose. Analizzando più attentamente i dettagli del mosaico notiamo al centro, tra i due protagonisti, la figura di una belva, probabilmente una femmina di leopardo, che lacera il velo di Tisbe, e che rispecchia l'episodio presente nella narrazione ovidiana. Allo stesso tempo però Piramo e Tisbe sono rappresentati, come abbiamo osservato anche per i mosaici di Antiochia, con gli attributi propri delle divinità fluviali (in particolare Piramo che è appoggiato con la schiena ad alcune rocce poste dietro di lui e con il braccio ad un'anfora metallica da cui sgorga dell'acqua, e tiene nella mano destra una cornucopia ricca di frutti, nella sinistra un giunco verde, la testa è coronata di canne; Tisbe invece si trova vicina a certe rocce da cui affiora dell'acqua). La presenza di particolari quali il velo e la belva rimandano direttamente alla versione ovidiana del mito, mentre la presenza del dio fluviale-Piramo rimanda al filone greco. Ida Baldassarre sostiene che l'elemento "estraneo" del leopardo sia soltanto l'inserimento inconsapevole, da parte dell'autore dell'opera, di un elemento tratto dall'iconografia ovidiana, non locale<sup>116</sup>. Altri studiosi non concordano invece con questa interpretazione casuale della presenza di elementi "latini" del mito, e sostengono la possibilità che l'artista li abbia inseriti dopo esserne venuto direttamente a conoscenza, o tramite il racconto stesso fatto da Ovidio o tramite modelli visivi e iconografici di tale racconto<sup>117</sup>. Questa seconda ipotesi pare più plausibile, perché i modelli pittorici si diffondono più facilmente e rapidamente rispetto ai testi scritti e perché "there is no evidence of familiarity with Ovid's *Metamorphoses* before the thirteenth century"<sup>118</sup>. Ma l'assenza nel mosaico dei tre elementi caratterizzanti il racconto ovidiano (la tomba di Nino, la fonte e soprattutto l'albero di more che con la sua trasformazione rappresenta la marca distintiva della variante latina), testimonierebbe d'altro canto l'estraneità del mosaicista sia al testo del poeta latino sia a possibili testimonianze iconografiche dello stesso. È più probabile invece l'ipotesi che in Grecia esistesse una certa

---

<sup>116</sup> Cfr. I. Baldassarre, "Piramo e Tisbe: dal mito all'immagine", *L'art décoratif à Rome à la fin de la république e au début du principat* (Rome 1979), Ecole Française de Rome, 1981, p. 346.

<sup>117</sup> Cfr. C. Kondoleon, *Domestic and Divine. Roman mosaics in the house of Dionysos*, London, Cornell University Press, 1995.

<sup>118</sup> P. E. Knox, "Pyramus and Thisbe in Cyprus", *Harvard studies in classical philology*, 92, 1989, pp. 316, 319.

variante del mito che prevedeva, oltre alla trasformazione dei protagonisti in corsi d'acqua, anche la presenza della belva e del particolare del velo e che questa fosse conosciuta dall'esecutore del mosaico di Nea Paphos e ipoteticamente anche da Ovidio stesso.

Il mosaico di Nea Paphos non è l'unico a riportare una "terza via di mezzo" tra la versione greca e quella latina del mito. Anche il mosaico pavimentale della villa romana a Carranque (Toledo), datato dagli esperti attorno alla metà del IV secolo, testimonia la circolazione di una variante simile a quella del mosaico cipriota anche nell'area occidentale dell'impero. Qui la scena di Piramo e Tisbe è inserita nella lunetta di un *cubiculum* decorata con episodi mitologici accomunati dai temi dell'amore e della metamorfosi (Diana e Atteone, Ila e le ninfe, Piramo e Tisbe e forse Nettuno e Amimone). Tisbe, che scappa scomposta dalla leonessa intenta a lacerare il suo velo, occupa la parte centrale della scena, mentre Piramo è rappresentato più in disparte, sulla sinistra, collocazione che solitamente veniva riservata a Tisbe (vedi anche il mosaico di Nea Paphos sopra citato). Piramo appare come una figura per metà uomo e per metà corso d'acqua (secondo la tradizione orientale della leggenda), immortalato nel momento stesso della metamorfosi, mentre cinge con le braccia un albero di more dai frutti bianchi (reminescenza ovidiana). Questa contaminazione di elementi presente anche in area occidentale fa propendere per l'ipotesi di un'effettiva circolazione di modelli pittorici da una parte all'altra dell'impero.

Anche la scena presente in uno dei quattordici piatti d'argento (il cosiddetto piatto di Meleagro) che compongono il cosiddetto "Tesoro di Seuso" (del IV-V secolo) ci riporta alle caratteristiche già viste per il mosaico di Nea Paphos. Sul bordo del piatto sono state scolpite diverse scene di amanti minacciati da animali di cui alcune, potrebbero avere origini orientali. Sulla parte inferiore sono rappresentati Piramo e Tisbe in modo anomalo. Piramo è circondato da due ninfe (riconoscibili dalle due brocche d'acqua vicine e dalle canne che tengono in mano): quella sulla sinistra pare seduta su di una roccia, con le gambe incrociate e la testa sorretta da una mano, quella sulla destra, sdraiata, ha il viso voltato verso Piramo e sembra guardare alle sue spalle. Il giovane è accasciato su di una roccia, con un braccio inerme che pende e una spada ai suoi piedi, colto nel

momento immediatamente successivo al suicidio; Tisbe, separata da Piramo da una ninfa oltre e dal solito leone, è anche qui colta nel momento della fuga. I vasi rovesciati che versano acqua e la presenza delle ninfe potrebbero essere un indizio della natura fluviale della metamorfosi dei due giovani e rappresentare un'ulteriore prova della possibile esistenza di una diversa versione leggendaria del mito, non attestata da alcuna fonte scritta prima di Ovidio, ma documentata allo stesso tempo da fonti iconografiche anche lontane geograficamente e a cui Ovidio potrebbe aver attinto per inserire nelle sue *Metamorfosi* una *non vulgaris fabula*.

Come affermato all'inizio del paragrafo, si è dato peso maggiore ai documenti iconografici che presentavano la versione meno nota del mito oppure una variante composita. Per amor di completezza si faranno ora degli accenni a quelle fonti che ricordano invece la seconda versione<sup>119</sup>. Una particolare fortuna in campo iconografico ebbe l'esito tragico del racconto ovidiano: lo troviamo raffigurato per ben quattro volte nelle case di Pompei<sup>120</sup> (risalenti al primo secolo d.C. circa) e una all'interno di una necropoli, di periodo antonino, situata sull'Isola Sacra presso la foce del Tevere. In tutti e quattro i dipinti pompeiani ricorrono, anche se non contemporaneamente, gli elementi di novità introdotti da Ovidio (l'albero di more, il sepolcro di Nino, la morte degli amanti, la leonessa) e sono tutti accomunati dall'assenza di una divinità che doti di senso, anche simbolico, la scena.

Delle quattro pitture pompeiane, molto simili, oltre che per la scelta del momento rappresentato, anche per la povertà dell'esecuzione, la più interessante mi sembra essere l'ultima menzionata, quella proveniente dalla casa di Ottavio Quartione. Qui l'esecutore ha scelto di dare il peso maggiore non all'aspetto descrittivo, ma per così dire, a quello psicologico- pur presente nel testo ovidiano- dell'ostilità della natura, simboleggiata da un paesaggio selvaggio. Il corpo di Piramo morente disteso al suolo è ricoperto di ferite con ogni probabilità provocate dalla leonessa dipinta in secondo piano ma caratterizzata da una

---

<sup>119</sup> Rimando per qualsiasi approfondimento all'articolo citato di I. Baldassarre.

<sup>120</sup> Più precisamente nella casa IX, 5, 14 (la pittura si trova ora al museo di Napoli), nella Casa di Lucrezio Frontone, in quella della "Venere in bikini" e nella Casa di Ottaviano Quartione.

ferocia che, nel testo ovidiano, non è le appartiene. In questo caso siamo di fronte ad una variazione del mito attuata solo a partire da precedenti iconografici “senza una rilettura del testo, rivelando anzi una inesatta e vaga conoscenza della storia, nelle fasi precedenti il suo finale drammatico.”<sup>121</sup>

La scena dipinta nella tomba della necropoli appare invece molto diversa dalle precedenti: domina l’aspetto tragico della vicenda, esasperato dall’espressione dei volti, dall’assenza di qualunque elemento paesaggistico e architettonico ma soprattutto dalla lontananza dei due amanti anche nel momento della morte. Se nel testo di Ovidio il suicidio era il momento di massima vicinanza dei due giovani (anche l’unico loro concesso), qui è negato pure quello. È stato rimosso cioè ogni elemento “romanzesco” dalla favola, ed è stata invece portata in primo piano la morte violenta dei protagonisti, tematica che accomuna tutte le pitture della tomba.

I tre documenti iconografici che, secondo il parere degli esperti, si sono rivelati più interessanti, sono quelli che contengono riferimenti sia al mito ovidiano sia a quello indicato come greco nel corso del nostro lavoro (ossia il mosaico di Nea Paphos, quello pavimentale della villa romana a Carranque e il piatto di Meleagro proveniente dal tesoro di Seuso). Tali testimonianze hanno sollevato dibattiti tra studiosi che sostengono che queste sono fonti dirette per la conoscenza della variante greca della vicenda la quale avrebbe previsto quindi la duplice metamorfosi dei giovani in corso d’acqua e del gelso bianco in gelso nero, e tra coloro che affermano che sono soltanto forme di contaminazione tra elementi ricavati dalla versione ovidiana (o meglio dalle sue rese iconografiche) ed elementi che caratterizzavano la favola così come circolava nell’Oriente ellenizzato. È quindi difficile, se non impossibile, stabilire con certezza l’andamento di una perduta favola greca di Piramo e Tisbe che però, sulla base delle osservazioni fatte fin ora, doveva aver stuzzicato la fantasia di pittori e scrittori, fino a giungere alle orecchie o agli occhi di Ovidio.

---

<sup>121</sup> I. Baldassarre, *op. cit.*, p.342.

#### 1.4: Panfilo e Euridice, possibili predecessori di Piramo e Tisbe

A complicare ulteriormente la situazione – o, al contrario, a chiarificarla – è giunta all’inizio degli anni ‘80 la notizia di un papiro (frammento Michigan PMich inv. 3793) proveniente dal sito archeologico di Ossirinco, a 160 km sud ovest del Cairo. Il papiro si presenta come piccolo frammento di dimensioni 12,5x11,5 e il testo è scritto solo sulla faccia perfibrale in due colonne di cui una risulta mutila a sinistra, l'altra a destra. Di fronte ad un papiro in queste condizioni è difficile stabilire la lunghezza originaria del testo, anche se alcuni luoghi lasciano pensare che fosse di lunghezza considerevole. La sua natura non doveva essere poetica, vista l’irregolarità del margine destro delle colonne e vista l’impossibilità di individuare uno schema metrico regolare per le parti di testo a noi giunte: “abbiamo piuttosto a che fare con un testo prosastico ad andamento narrativo”<sup>122</sup>

Sulla base dell’analisi della scrittura del reperto, il primo editore, T. T. Renner, aveva datato il papiro tra la fine del III e l’inizio del IV secolo d. C.. Ma un nuovo esame paleografico ha dimostrato invece che si tratta di un papiro molto precedente tale data, risalente piuttosto alla fine dell’età tolemaica (seconda metà del I secolo a. C.). Gli elementi che hanno portato a questa conclusione, desunti sempre dalla scrittura e dalla grafia del testo, ma in seguito a un’analisi condotta con maggior rigore scientifico sono i seguenti:

- 1) una estrema verticalità delle lettere, le quali sono anche notevolmente compresse lateralmente;
- 2) una esagerata proiezione, soprattutto verso il basso delle aste verticali che terminano curvando a sinistra in modo del tutto peculiare;
- 3) una presenza non sporadica, ma costante, di tratti congiuntivi fra le lettere [...];
- 4) la tendenza a unire in nessi le lettere [...];
- 5) forme fortemente connotanti di alcune lettere [...].

[...] Le caratteristiche di cui sopra si trovano, pressochè tutte insieme, nelle scritture cancelleresche della ultima età tolemaiaca o della primissima età romana [...]. Solidale con questa nuova datazione è il peculiare trattamento del margine destro, fortemente irregolare [...] per via dell'intento dello scriba di terminare i rigi con parole intere. In ambito letterario, i riscontri più significativi a questa prassi sono di epoca tolemaica o degli inizi dell'età romana.<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> A. Stramaglia, „Piramo e Tisbe prima di Ovidio? PMich inv.3793 e la narrativa d’intrattenimento alla fine dell’età tolemaica”, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 134, 2001, p. 81.

<sup>123</sup> A. Stramaglia, *ivi*, pp. 81-82.

L'aspetto per noi più rilevante è costituito sicuramente dal contenuto del frammento, che con ogni probabilità si riferisce ad una storia di amore-equivoco-morte del tutto simile a quella narrata da Ovidio in *Met.* IV, 55-166.

Riporto di seguito la traduzione del frammento effettuata sulla base del testo stabilito da A. Stramaglia nell'articolo citato:

Colonna 1

di dea/vista  
di frutti  
Panfilo  
lasciatala(?)  
se ne andò...fessure  
affinché all'amata  
vedo il più bello e il migliore di Cipro  
più bello e migliore  
in un primo momento rimane indecisa...a terra  
tutta impolverata per il cammino  
distrutta si sciolse  
e si spogliò di

Colonna 2

...  
questo/ma il  
...  
corse via  
era giunto presso (era presente)  
di ogni genere  
fiori portava  
alla fonte dai  
guarda le cose in cerchi  
e le belle vesti  
e quello: orsù anche le carni disse  
avendo pensando che Euridice  
fosse finita in pasto alle bestie

Si può facilmente intuire la difficoltà di traduzione e di comprensione del frammento in questione.

Ci viene fornito fin da subito il nome del protagonista maschile, Panfilo, mentre quello della protagonista femminile, Euridice, si trova solo alla fine del frammento. Si tratta in entrambi i casi di due nomi greci molto comuni e Panfilo lo si troverà soprattutto in opere di carattere comico.

All'inizio del testo troviamo un riferimento diretto ad una divinità -o ad una sua statua come sostiene Stramaglia- non meglio precisata, ma che, in base al testo,

potrebbe trattarsi di Afrodite<sup>124</sup>, che a Cipro (dove si svolge la vicenda) aveva un culto particolare e il cui rito prevedeva la presenza di frutti, forse menzionati al rigo successivo.

Sono presenti altri elementi che potrebbero rinviare direttamente alla vicenda ovidiana.

Le “fessure” ricordate al quinto rigo rimandano alla *rima* del v. 65 delle *Metamorfosi* (la menzione qui di più crepe, rispetto all’unica “ovidiana”, non è da considerarsi elemento che svaluti il confronto tra i due testi). Sembra quindi che anche Panfilo ed Euridice si parlassero attraverso queste fessure e la proposizione “affinché arrivasse all’amata” suona come una speranza del giovane rivolta alla sua stessa voce.

Successivamente il testo pare presentare un discorso in prima persona, con ogni probabilità di Euridice che parla con un terzo personaggio di Panfilo o, meno plausibile, che si rivolge direttamente a Panfilo stesso appellandolo come “il più bello e il migliore di Cipro”, formula ripetuta anche al rigo successivo (l,8) . La memoria non può non andare alla descrizione che Ovidio fa di Piramo (ma anche di Tisbe) ai vv. 55-56: *iuvenum pulcherrimus alter,/altera, quas Oriens habuit, praelata puella*<sup>125</sup>.

A questo punto, in visibile discontinuità con i rigi precedenti, troviamo la rappresentazione di un personaggio (gli studiosi concordano nel riconoscere qui Euridice) che, a terra, impolverata e stanca per il cammino, si sveste, forse per ristorarsi e bagnarsi in una fonte lì vicina, dopo un primo momento di indecisione (l,9). L’immagine di Euridice a terra può richiamare alla mente quella di Tisbe che, giunta anch’essa in anticipo rispetto all’ora stabilita, *pervenit ad tumulum dictaque sub arbore sedit*<sup>126</sup>.

La seconda colonna appare ancora più mutila e di difficile decifrazione e qui si cercherà di interpretarla utilizzando come filo conduttore la storia ovidiana di

---

<sup>124</sup>Il testo ricostruito presenta il frammento *Ἰδαιτης θεας*.

<sup>125</sup> “lui il più bello di tutti i giovani, lei la più splendida di tutte le fanciulle che mai l’Oriente abbia avuto”. Il motivo della bellezza straordinaria dei protagonisti è frequente soprattutto nel genere romanzesco e affini.

<sup>126</sup> “arrivò al sepolcro e si sedette sotto l’albero prestabilito”.

Piramo e Tisbe. Il frammento presenta una vicenda che va via via precipitando velocemente, esattamente come nel testo latino, forse per l'arrivo anche qui di una belva feroce che provoca la fuga affrettata della fanciulla.

I primi righi sono oltremodo rovinati e offrono troppo pochi elementi per poterli interpretare correttamente.

Stramaglia suggerisce, nella traduzione che noi abbiamo evitato di riportare perché troppo azzardata sulla base dei pochi dati presenti<sup>127</sup>, che Il,3 sia un'allusione alla vittima divorata dalla fiera secondo una scena analoga a quella descritta da Ovidio ai versi 96-101<sup>128</sup>. Interpretato così il rigo 3, quello successivo si riferirebbe di conseguenza alla fuga della fanciulla spaventata dalla vista della belva con la bocca insanguinata dal recente pasto<sup>129</sup>.

I righi seguenti sembrano riferirsi al personaggio maschile che arriva (anche qui probabilmente dopo quello femminile) forse recando dei fiori di ogni genere raccogliendo i quali si era attardato.

Se sono stati interpretati correttamente, gli ultimi righi della seconda colonna offrono l'argomento più interessante per il confronto tra la vicenda greca e quella ovidiana: Panfilo vede le impronte della fiera ("le cose in cerchi" di Il, 9) e "le belle vesti" (Il,10) di Euridice macchiate di sangue dalla belva. Convinto che l'amata sia stata sbranata, invoca le fiere del luogo perché strazzino anche le sue carni.

Compare qui uno dei motivi centrali della vicenda di Piramo e Tisbe che è contemporaneamente motivo della loro fine e origine della metamorfosi finale che dà senso all'intera vicenda: l'equivoco. Esattamente come Piramo, Panfilo

---

<sup>127</sup>Il testo ricostruito presenta *καταφα*.

<sup>128</sup>"Venit ecce recenti/ caede leaena boum spumantes oblita rictus/ depositura sitim vicini fontis in unda;/ quam procul ad lunae radios Babylonia Thisbe/ vidit et obscurum timido pede fugit in antrum,/ dumque fugit, tergo velamina lapsa reliquit. (Quand'ecco che una leonessa, che aveva appena fatto strage di buoi, venne con la schiuma alla bocca ed il muso intriso di sangue a spegnere la sete nell'acqua della fonte lì accanto. Tisbe di Babilonia la vide di lontano al chiarore della luna, e con il piede trepidante corse a rifugiarsi in una grotta oscura, ma mentre fuggiva, il velo le scivolò dalle spalle.)

<sup>129</sup>Per quanto riguarda il tipo di fiera l'ambientazione a Cipro piuttosto che a Babilonia, Stramaglia non esclude che si possa trattare comunque di una leonessa come nel caso delle *Metamorfosi*.

pecca di eccessiva e troppo impulsiva credulità nell'interpretare i dati presenti sulla scena come evidenti segnali della morte di Tisbe-Euridice<sup>130</sup>.

Purtroppo non abbiamo la conclusione della storia di Panfilo e Euridice. Ogni possibile finale dipende in larga misura dal genere cui si fa appartenere il frammento. Come afferma giustamente Stramaglia, se si tratta di una novella breve, si può pensare ad un finale metamorfico e tragico simile a quello ovidiano; se invece si tratta di un'opera più lunga e complessa, è possibile che il testo superstite riporti solo un episodio di suicidio sventato all'ultimo momento ed estrapolato da una serie più numerosa di eventi.

Molto influisce a questo proposito anche lo statuto che si vuole dare ai due personaggi, da protagonisti o meno. È stato infatti notato che nei romanzi (genere al quale potrebbe appartenere anche il frammento PMich 3793) le morti, i suicidi e gli equivoci la fanno da padroni<sup>131</sup>. Allo stesso tempo i protagonisti non possono perire: dopo una serie infinita di peripezie devono giungere all'*happy end*: i finali tragici riguardano quindi soltanto i personaggi secondari<sup>132</sup>.

Alla luce di queste precisazioni sono due le ipotesi plausibili: o Panfilo ed Euridice sono solo due personaggi secondari all'interno di un più lungo e perduto romanzo, e come tali possono quindi morire, o sono i protagonisti di una storia che non doveva prevedere la loro morte.

---

<sup>130</sup>Il tema dell'equivoco di una persona cara creduta morta sbranata da una belva potrebbe avere origini (o per lo meno dei richiami) biblici. Interessante è notare come anche nelle Sacre Scritture (in *Genesi* 37, 12-36 e 44,28) si parli di un personaggio scomparso (Giuseppe) creduto morto, sbranato da una bestia, dal padre Giacobbe perché ne aveva visto il mantello sporco di sangue. Così in *Gen.* 37,20 parlano i fratelli di Giuseppe artefici dell'inganno: 'Ora dunque venite, uccidiamolo, e gettiamolo in una di queste cisterne; diremo poi che una mala bestia l'ha divorato, e vedremo che ne sarà de' suoi sogni'; e più avanti 37,31: Essi presero la veste di Giuseppe, scannarono un becco, e intrisero del sangue la veste. 32 Poi mandarono uno a portare al padre loro la veste lunga con le maniche, e gli fecero dire: 'Abbiam trovato questa veste; vedi tu se sia quella del tuo figliuolo, o no'. Ed egli la riconobbe e disse: 'E' la veste del mio figliuolo; una mala bestia l'ha divorato; per certo, Giuseppe è stato sbranato'. E Giacobbe si stracciò le vesti, si mise un cilicio sui fianchi, e fece cordoglio del suo figliuolo per molti giorni."

<sup>131</sup> Per citarne solo alcuni ricordiamo quelli di Caritone, Senofonte Efesio e Achille Tazio in cui tutti questi elementi concorrono a dare vita ad una trama complessa e intricata. Per una trattazione più articolata rinvio all'opera di Q. Cataudella, *La novella greca*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1957; Q. Cataudella (a cura di), *Il romanzo antico greco e latino*, Firenze, Sansoni, 1981; A. Stramaglia (a cura di), *Antiche trame greche d'amore*, Bari, Levante Editori, 2000.

<sup>132</sup> Fanno eccezione i protagonisti degli *Amori infelici* di Partenio di Nicea dove il suicidio dell'innamorato/a sul cadavere (o presunto tale) della persona amata è molto frequente: cfr. soprattutto 10.4, 28.2, 31.2, 36.5.

È stato anche proposto di vedere nel frammento un esempio di esercizio scolastico proginnastico (proposta che troverebbe riscontro nella presenza della storia di Piramo e Tisbe nell'opera di Nicolao di Mira, considerata per l'appunto una raccolta di esercizi scolastici), ma l'ipotesi è risultata insostenibile soprattutto per l'aspetto grafico del papiro. Gli studenti venivano infatti educati al rispetto di regole precise fin dall'inizio della loro carriera scolastica e una delle prime regole da seguire era proprio quella della regolarità del margine destro del testo. A ciò si aggiunga che il testo sembra essere stato vergato dalla mano sicura di una persona che non poteva appartenere ad un contesto scolastico. Appare più plausibile l'ipotesi che si tratti di un testo trascritto da un privato per fini di intrattenimento.<sup>133</sup>

È difficile, se non impossibile, definire con esattezza la natura della raccolta di cui il frammento citato doveva far parte, ma si può ipotizzare che fossero tutte storie di metamorfosi come quelle che andavano particolarmente di moda nell'ambiente greco e latino in tarda epoca tolemaica ed ellenistica in generale (non va dimenticato che la raccolta di novelle di amori infelici di Partenio di Nicea, *Le pene d'amore*, dedicate a Cornelio Gallo, furono scritte tra il 52 e il 26 a. C.).

Con ogni probabilità la storia di Piramo e Tisbe (come quella di Panfilo e Euridice) finisce per entrare a far parte di quella manualistica mitografica<sup>134</sup>, di cui le *Metamorfosi* di Antonino Liberale costituiscono l'esempio forse maggiore e di cui verosimilmente Ovidio si servì come fonte di ispirazione non solo per la storia dei due giovani amanti suicidi, ma anche per le altre storie scartate dalla prima Minieide narratrice, tutte ovviamente di carattere metamorfico, ma soprattutto di ambientazione orientale.

---

<sup>133</sup> Cfr. A. Stamaglia, *op. cit.*, pp. 94-95: "L'uso di ricopiare in prima persona le opere che si è interessati a leggere è piuttosto corrente proprio in età ellenistica; e questa pratica comune ad esempio per i testi mitografici [...] a volte interessa pure prodotti più squisitamente novellistici".

<sup>134</sup> Cfr. per l'esistenza di un manuale di tale genere alla base delle *Recognitiones* pseudoclementine l'articolo di L. Salvatori, "P. Mil. Vogl. III 126: una fonte possibile delle *Recognitiones* pseudoclementine?", Rivista di filologia e di istruzione classica, 113, 1985.



## 2. PIRAMO E TISBE AMANTI CORTESI

### 2.1 Piramo e Tisbe nel Medioevo cristiano

Più ancora dei grandi romanzi medievali di ispirazione classica, le novelle cortesi *Piramus et Tisbè, Narcisse e Philomena*, [...] rappresentano una chiara testimonianza della fortuna di cui godettero le opere di Ovidio all'interno di quel periodo, il XII secolo, che è stato a ragione chiamato l'età d'oro dell'influenza ovidiana.<sup>135</sup>

Le numerosissime riprese sotto varie forme (sintesi, traduzioni, rifacimenti) della storia di Piramo e Tisbe in epoca medievale proseguono la strada già indicata da Sant'Agostino nel *De Ordine* e interpretano l'episodio secondo principi morali ed etici estranei al testo di partenza<sup>136</sup>.

La novella ebbe particolare fortuna soprattutto all'interno delle scuole di retorica del tempo, tanto da rappresentare il tema prediletto delle esercitazioni di scolari provenienti da quasi tutta l'area europea<sup>137</sup>. Non verrà analizzata in questa sede la totalità delle rielaborazioni dell'amore infelice dei due giovani babilonesi provenienti dagli ambienti accademici medievali, ma se ne selezioneranno alcune considerate più significative e rappresentative.

Indicativamente si può suddividere il materiale medievale riguardante l'amore di Piramo e Tisbe in due grandi gruppi: uno che raccoglie le sintesi e i riassunti in lingua latina e le traduzioni in lingua volgare del brano ovidiano, l'altro invece vere e proprie rielaborazioni autonome da parte di scolari, poeti e scrittori provenienti da ogni parte d'Europa.

Il secondo gruppo, sicuramente il più interessante e vitale, sarà analizzato più in dettaglio nel corso del capitolo in quanto offre chiari esempi di come la materia ovidiana sia stata recepita e interpretata in quel periodo nero (ma così proficuo) chiamato Medio Evo. Il primo, meno originale, è importante in quanto funge da chiaro esempio della fortuna della storia di Piramo e Tisbe nell'età di mezzo.

---

<sup>135</sup>C. Noacco, *Piramo e Tisbe*, Roma, Carocci, 2005, p. 7.

<sup>136</sup>Abbiamo visto però che già Servio aveva presentato Piramo e Tisbe come colpevoli per non aver controllato la loro stessa passione in modo conveniente. Si può dire che già l'autore latino inserisce i due giovani all'interno della problematica della colpevolezza d'amore.

<sup>137</sup> Per ulteriori approfondimenti cfr. R. Glendinning, "Pyramus and Thisbe in the Medieval Classroom", *Speculum*, 61, n. 1, 1986, pp. 51-78.

Va in ogni modo sottolineato che anche le semplici sintesi o traduzioni del brano ovidiano la maggior parte delle volte tradiscono, tramite la scelta precisa dei vocaboli, le omissioni o gli inserimenti anche minuti, il pensiero dell'autore e quindi anche l'interpretazione che viene data alla vicenda narrata. Possono entrare in questo gruppo le riprese del mito ovidiano in due opere di Boccaccio, nell'*Elegia di Madonna Fiammetta* (cap. VIII) e nel *De claris mulieribus* (cap. XIII), la leggenda di Tisbe di Babilonia contenuta nel *The legend of good women* di Chaucer (vv. 705-923), e nella *Confessio amantis* (vv. 1330-1494) di John Gower, che segue abbastanza fedelmente l'originale, ma sempre con lo scopo di poterne trarre un preciso insegnamento morale.

Un sottogruppo di questa prima categoria è poi formato da quei testi che riportano un semplice riassunto dell'episodio (spesso in una prosa disadorna e priva di molti dettagli presenti nella versione originale) ma lo dotano di una chiara interpretazione allegorico-cristiana tramite l'introduzione, a scanso di equivoci, di una glossa finale in cui viene esplicitamente chiarito il significato allegorico della vicenda. Fanno parte di questo particolare raggruppamento l'*Ovide moralisé*<sup>138</sup>, l'*Ovidius moralizatus* di Petrus Berchorius<sup>139</sup> e un passo dell'opera di Cristina da Pizzano<sup>140</sup> *Epistre d'Othéa*.

---

<sup>138</sup> Composta in ambiente francese tra il 1316 e il 1328 circa e anonima, l'opera è formata da 15 libri in cui l'autore ripercorre minuziosamente le *Metamorfosi* latine e cerca di scovare al loro interno tracce della dottrina cristiana, forzando ovviamente l'interpretazione del poema in tale direzione, laddove i segni di una possibile dottrina cristiana risultano estremamente labili. L'*Ovide moralisé* è stato tramandato in diversi manoscritti che testimoniano la diffusione e l'importanza di cui il testo dovette godere in epoca medievale.

<sup>139</sup> Pierre Bersuire (1320-1362), latinizzato Petrus Berchorius, fu un importante predicatore, scrittore e studioso dell'epoca Medievale che operò soprattutto nell'area Avignone dove ricette molti benefici che gli permisero di studiare e dove incontrò personaggi di rilievo (tra questi Petrarca). Con il titolo *Ovidius moralizatus* viene indicato il XV capitolo dell'opera di Peter Berchorius intitolata *Reductorium morale* che si configurava come una summa allegorica e enciclopedica della cultura scientifica, teologica e morale del tempo e che godette di discreta fama al tempo ottenendo quattro edizioni a stampa tra il 1509 e il 1521. L'*Ovidius moralizatus* così come l'*Ovide moralisé* manifestano chiaramente la forte tendenza nei secoli XIII e XIV di ridurre i miti pagani all'interno del sistema della teologia cristiana.

<sup>140</sup> Cristine de Pizan, italianizzata in Cristina da Pizzano per le sue origini italiane, nacque a Venezia nel 1365 e morì nel monastero di Poissy nel 1431 circa. Il padre Tommaso fu professore di matematica e di astrologia e proprio per questa competenza in materia astrologica venne chiamato dal re di Francia Carlo V alla sua corte con tutta la famiglia. Cristina aveva allora tre anni e crebbe nell'ambiente di corte francese, uno dei più vivi dal punto di vista culturale dell'epoca, e ebbe a disposizione una biblioteca senza pari per quantità e preziosità dei materiali. Sviluppò fin da subito un'attitudine particolare alle lettere e in particolar modo alla poesia. A quindici anni (nel 1380) venne data in sposa a un giovane piccardo, Etienne Castel. Nonostante fosse un sposalizio combinato Cristina rimpiangerà molto nei suoi scritti la morte prematura del marito, dopo dieci anni di matrimonio. Nello stesso 1380 moriva Carlo V e le fortune della famiglia Pizzano iniziarono a declinare, soprattutto dopo la scomparsa anche del padre Tommaso nel 1387. Rimasta sola, senza padre né marito, Cristina dovette assumersi il peso della famiglia e sfruttò le sue abilità nella scrittura per

Come già anticipato, il secondo gruppo presenta riscritture più interessanti e più originali che dimostrano come la materia ovidiana abbia saputo adattarsi al mutamento dei tempi e della società, anche in virtù della tematica (l'amore infelice e mortale) sempre attuale. Si sono fatte rientrare in questo insieme le rielaborazioni della storia attuata dall'anonimo compositore del lai anglonormanno intitolato *Piramus et Tisbé* (della seconda metà del XII secolo), quella di Matteo Vindocinensis nel poemetto latino, sempre del XII secolo, intitolato *Est amor amoris species et causa cruoris*, e altri componimenti in lingua latina pervenutici dalle scuole di retorica medievali inglesi e tedesche del XIII-XV secolo: gli anonimi *Carmina fingo, licet iam nullus carmina curet; A cunis mens una duos, amor unus ultrumque; Querat nemo decus in quo vult pingere cecus; Ocia si veniunt, iam mens torpescit ab intus* di Gervase of Milkley e *Consulte teneros non claudit tutor amantes*.<sup>141</sup>

Come ha giustamente fatto notare F. Branciforti, l'aspetto centrale di questi rifacimenti latino-medievali è l'afflato lirico, enfatizzato da particolari mezzi retorici :

l'uso, per esempio, continuo e frequente dell'apostrofe [...] e la raffinata tecnica della descrizione hanno dato di già al testo classico un andamento lirico<sup>142</sup>.

La tecnica dell'*amplificatio* ha consentito agli autori medievali di ampliare a piacere partendo da uno spunto ovidiano il testo di partenza per renderlo non più un semplice episodio tra tanti come lo era nelle *Metamorfosi*, ma un vero e

---

vivere della propria penna e diventò la prima scrittrice professionista della storia. Si cimentò nella poesia, sia di corte sia personale, ma anche in opere dal taglio filosofico e morale, grazie alla sua vastissima ed eclettica cultura. L'anno di svolta nella carriera di Cristina fu il 1402 quando si inserì in un dibattito sul *Roman de la Rose* sostenendo l'antifemminismo di fondo dell'opera. Riuscì a far prevalere il suo punto di vista e raccolse le lettere della disputa nella sua prima opera filosofica, *Epistres du debat sur le Roman de la Rose*, che segnarono definitivamente la sua fortuna. Tra il 1404 e il 1407 portò alla luce numerosi scritti di vario genere (periodo già iniziato nel 1400 con l'opera morale *Epitre d'Othea a Hector* composta nel 1400 come una raccolta di 100 exempla in versi tratti dalla mitologia e dalla storia antica seguiti da un commento e da una glossa in prosa che ne spiegano il significato morale e soprattutto religioso) che spaziano dai trattati agli scritti allegorici a quelli storici. Ricordiamo i principali: l'enorme poema *Livre de le mutacion de Fortune*, il sogno allegorico descritto nel *Livre du chemin de long estude*, l'opera storica *Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V*, il pamphlet femminista *Livre de la Cité des dames* e moltissime altre opere di carattere lirico.

<sup>141</sup>Rimando al saggio di R. Glendinning, "Pyramus and Thisbe in the Medieval Classroom", *Speculum* 61, 1, 1986, pp. 51-78 per un'analisi più dettagli dei componimenti latini citati.

<sup>142</sup>F. Branciforti (a cura di), *Piramus et Tisbé*, Firenze, Olschki, 1959, pp.13-14.

proprio componimento a sè, enfatizzando quella tendenza al romanzesco insita nella storia e già individuata all'inizio del presente lavoro.

Una caratteristica evidente di tutte queste riprese è senza dubbio la trasformazione di Piramo e Tisbe in perfetti amanti medievali (e quindi cortesi), per cui diventa importante specificarne in primo luogo la straordinaria bellezza e l'origine nobile secondo il precetto cardine dell'amore cortese che solo in un cuore nobile può nascere vero amore. Questo ha avuto come conseguenza nella maggior parte dei casi una descrizione molto più minuziosa rispetto al testo delle *Metamorfosi* dell'aspetto fisico e dell'ambiente sociale di origine dei due fanciulli. Nel corso del capitolo saranno riprese, ampliate e analizzate più in dettaglio alcune delle fonti citate sopra e ne saranno menzionate altre, modificando anche questa prima classificazione offerta a scopo puramente indicativo.

In questo paragrafo ci occuperemo in particolare della moralizzazione cristiana operata sulla vicenda di Piramo e Tisbe. Ricordiamo, ma senza ripeterlo nuovamente, il ruolo fondamentale svolto da Sant'Agostino nel colpevolizzare non tanto l'atto commesso dai due innamorati quanto l'impetuosità dell'amore irrazionale e giovanile che, senza freni, può portare alla morte degli amanti. Numerosissimi e provenienti dalle aree più disparate sono i testi che interpretano in questo senso il mito ovidiano. Per il loro minor grado di interesse e per l'impossibilità di analizzarli tutti, ne ricorderemo solo alcuni.

Appartengono a questa serie tutte le varie interpretazioni moralizzanti e allegorizzanti dell'opera di Ovidio ricordate sopra (*Ovidé moralise*, *Ovidius moralizatus*, *Epistre d'Othea*) a cui si possono aggiungere anche i commenti di Arnolfo di Orléans<sup>143</sup> e quello di Giovanni di Garlandia<sup>144</sup>.

---

<sup>143</sup>Poche sono le notizie biografiche riguardanti Arnolfo d'Orléans. Sappiamo per certo che fu vescovo di Orléans verso la fine del X secolo e che morì nell'anno 1003. Durante il concilio nazionale di Saint-Basle a Verzy, 991, sostenne la tesi secondo cui l'indegnità morale dei papi era ragione sufficientemente per rifiutare la pretesa della Chiesa di Roma della superiorità su ogni altra cosa. Per questa sua posizione fu imprigionato e privato dei privilegi ecclesiastici. Viene ricordato anche per il ruolo svolto nell'introdurre nelle scuole del XI secolo le *Metamorfosi* di Ovidio dopo aver svolto preliminarmente un'azione di allegorizzazione.

<sup>144</sup>Johannes de Garlandia, italianizzato Giovanni da Garlandia, fu poeta e grammatico inglese vissuto tra il 1180 e il 1258 circa. Studiò prima ad Oxford e poi a Parigi, dove in seguito insegnò (e dal nome del quartiere parigino Clòs de Garlande deriva il suo soprannome). Numerose sono le opere che ci ha lasciato, sia legate al suo ruolo di insegnante (come il *Compendium grammaticae*, e il *Cornutus* o *Distigium*) sia a quello di poeta. L'opera più conosciuta è un trattatello retorico in versi, *Poetria*, che si configura come una guida alla composizione di opere sia poetiche che in prosa. Quasi sicuramente è suo anche il commento allegorico-esegetico delle *Metamorfosi* di Ovidio, *Integumenta super Ovidii Metamorphosin*, tramandato dai manoscritti sotto il nome di un certo Johannes Anglicus riconosciuto

Poco possiamo dire riguardo gli ultimi due autori citati, in quanto riportano la favola di Piramo e Tisbe in poche righe e selezionano un solo episodio della vicenda (quello della trasformazione delle more da bianche a nere).

Il vescovo di Orléans, nel suo *Allegoriae super Ovidii Metamorphosen*, citando le varie metamorfosi presenti nel libro IV, ricorda anche quella del mito babilonese con queste parole:

Mora de albis in nigra nichil aliud est quam quod alba sunt nondum matura, sed nigrescunt dum maturescunt.<sup>145</sup>

Quello che si può dedurre da questo brevissimo passo è che l'autore ha interpretato la trasformazione del colore dei frutti del gelso come immagine della maturazione avvenuta nei due giovani amanti: da un amore infantile e innocente (e quindi bianco) ad uno carnale, maturo, ma per questo peccaminoso e mortale, dal colore sanguigno.

Diversamente interpreta la stessa metamorfosi Giovanni da Garlandia:

Alba prius morus nigredine mora colorans  
Signat quod dulci mors in amore latet<sup>146</sup>.

In questo caso il colore scuro delle more viene a simboleggiare la morte insita - quasi necessariamente - nell'amore, interpretabile sia come riferimento specifico all'amore dei due giovani protagonisti sia all'amore in senso lato e universale, secondo quella tendenza alla sentenziosità molto cara agli scrittori dell'epoca e verso cui si spinge anche la nostra lettura.

Al di là delle singole e divergenti interpretazioni, quello che qui è importante sottolineare è che anche la favola di Piramo e Tisbe, come la maggior parte dell'opera ovidiana, fu soggetta a partire già dall'XI secolo, ad una rilettura che "attribuiva alla storia una chiave [...] allegorica, avviandola verso

---

dagli studiosi come Giovanni e pubblicato per la prima volta solo nel 1933.

<sup>145</sup>“La trasformazione delle more bianche in nere non è nient'altro se non che sono bianche quando non sono mature e diventano scure quando maturano.” Testo latino tratto da F. Ghisalberti, *Arnolfo d'Orleans: un cultore di Ovidio nel secolo XII*, in "Memorie del Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere", vol. XXIV-XV, 1932, fasc. 4. La traduzione è mia.

<sup>146</sup>“L'albero di more prima bianco e ora colorato da neri frutti indica quale morte si cela in un dolce amore”. Testo latino tratto da F. Ghisalberti, *Giovanni di Garlandia, Integumenta Ovidii, poemetto inedito del secolo XIII*, vv. 181-182, Principato, Messina-Milano 1933. La traduzione è mia.

un'interpretazione in senso finalistico-teologico<sup>147</sup> portata a compimento dall'*Ovide moralisé* e dall'*Ovidius moralizatus*.

All'interno di questa tendenza ci sembra rientri anche la testimonianza di John Gower che all'interno della sua opera più conosciuta, la *Confessio Amantis*, riporta la storia di Piramo e Tisbe come

exemplum contra illos qui in sua dampna nimis accelerantes ex impetuositate seipsos multociens offendunt<sup>148</sup>.

L'opera del poeta inglese, composta tra il 1383 e il 1393, è un lunghissimo poema in inglese medievale composto di 30.000 versi ottosillabi divisi in otto libri, ognuno dedicato ad un preciso peccato capitale. La *Confessio* è strutturata infatti come una confessione di Amans (alter ego dell'autore) a Genius, sacerdote di Venere. Durante il colloquio Genius narra per ciascuno dei vizi capitali diversi esempi provenienti per la maggior parte dalla mitologia greco-romana e in particolare dall'opera ovidiana. La favola di Piramo e Tisbe è utilizzata dal confessore all'interno del libro III dedicato al peccato di *folhaste*, un tipo particolare di rabbia, ira, ma, nonostante il chiaro impegno didascalico e morale, lo scopo della narrazione sembra essere più l'esplorazione delle ragioni profonde dei sentimenti umani piuttosto che una condanna senza appello dei due amanti.

La storia dei giovani amanti, che si estende dal verso 1331 al 1494, viene rimodellata dall'autore inglese in modo sottile ma allo stesso tempo consistente. Gli antecedenti o i modelli di Gower sono molteplici e svariati: rifacimenti latini (soprattutto le numerose esercitazioni retoriche già ricordate), inglesi (primo tra tutti la *Leggenda* dell'amico Chaucer) e francesi (dall'*Ovide moralisé* al *Roman de Troie*). Anche la Bibbia svolge un ruolo importante nell'indirizzare la rilettura del poeta<sup>149</sup>.

---

<sup>147</sup>C. Noacco, *op. cit.*, p. 29.

<sup>148</sup>"*exemplum* contro coloro che a proprio svantaggio sono eccessivamente affrettati dall'impulso e molte volte danneggiano loro stessi". Questo testo e i successivi sono tratti da G. C. Macaulay (a cura di), *The English works of John Gower. Edited from the manuscripts. Vol.I*, London, Oxford University Press, 1957, p.262. Le traduzioni sono mie.

<sup>149</sup>È stato sostenuto dagli studiosi che un passo di Gower molto deve alle parole di San Paolo nella lettera 2:9 ai Corinzi:  
Quelle cose che occhio non vide  
né orecchio udi  
né mai entrarono in cuore di uomo,  
queste ha preparato Dio  
per coloro che lo amano

Gli aggiustamenti di Gower riguardano sia aspetti minuti o secondari del racconto sia elementi centrali. Innanzi tutto non c'è parola dell'opposizione dei genitori all'unione dei figli ma il racconto, dopo l'elogio della bellezza e della nobiltà dei protagonisti, inizia direttamente *in medias res* con il colloquio dei due attraverso la fessura che solo in questo caso tra tutte le testimonianze analizzate viene addirittura creata da loro stessi (e significativamente l'autore usa il termine *hole*, buco, al posto della più comune *fessura*). Le loro conversazioni attraverso il muro non vengono però ricordate se non da un brevissimo accenno. Il nome dei due protagonisti viene rimandato ai vv. 1374-1376 (mentre in Ovidio appariva al primo verso); non viene citato come punto di incontro notturno la tomba di Nino assieme alla fonte e all'albero (qui non precisato come gelso); all'atto del suicidio Piramo non si dilunga in un lungo monologo ma il suo incolparsi viene racchiuso in tre versi (1432-1434) in linea con la tendenza del testo inglese alla trasposizione dei discorsi diretti in indiretti; è omesso anche il particolare

---

Gower sembra riutilizzare queste parole ai vv. 1420-1423 per esprimere l'orrore e il dolore di Piramo nel momento in cui scopre il velo insanguinato di Tisbe:

Cam nevere yit to mannes Ere  
tidinge, ne to mannes sihte  
merveile, which so sore aflihte  
a mannes herte [...]  
(non fu mai udito da orecchio umano nessun suono  
né mai nessuno vide cose così meravigliose  
che affliggevano un animo umano[...]).

patetico ma denso di significato di Piramo morente che alza per un'ultima volta gli occhi verso l'amata che lo chiama<sup>150</sup>; infine, elemento senza dubbio più notevole, viene omessa la metamorfosi finale e la scena si chiude con l'immagine dei corpi dei due giovani amanti trovati dai parenti stretti l'uno all'altra. "Gower strips much of [Ovid's devices] away to concentrate on human feelings and the additions he makes serve to focus attention more on the central characters, less on their surroundings"<sup>151</sup>. Così, quando Tisbe scappa di casa per raggiungere il luogo prefissato per l'incontro, l'autore "prefers a more general effect that emphasises Thisbe's smallness"<sup>152</sup> piuttosto di concentrare l'attenzione sul ciglio della porta come fa Ovidio (al v. 93):

This maiden, which disguised was,  
al prively the softe pas  
goth thurgh the large toun unknowe.<sup>153</sup> (vv. 1385-1387)

Un altro aspetto enfatizzato da Gower - e forse per la prima volta proprio da lui - è la ferocia della belva (un leone e non una leonessa) che sopraggiunge

---

<sup>150</sup>La chiamata di Tisbe a Piramo ebbe notevole successo e suggestionò molti tra scrittori e pittori nei vari secoli. Qui basti ricordare che Dante nella sua *Commedia* si serve di questo particolare proprio come allusione alla potenza della parola, in particolare del nome dell'amata. Così in Purg. XXVII vv. 35-42:

Or vedi, figlio:  
tra Beatrice e te è questo muro.  
Come al nome di Tisbe aperse il ciglio  
Piramo in su la morte, e riguardolla,  
allor ch' I gelso diventò vermiglio;  
così, la mia durezza fatta solla,  
mi volsi al savio duca, udendo il nome  
che nella mente mi rampolla.

Dante sembra resistere ad ogni tentazione allegorica nell'interpretare l'episodio ovidiano. Questo, dopo la lettura che sicuramente egli ne aveva fatto nel testo di Snat'Agostino, appare quasi come un'operazione di restaurazione dell'episodio stesso. È come se "Piramo e Tisbe [fossero] posti al paragone di [una] assolutezza ambigua, sacra e profana insieme, psicologicamente ritratta in un fuori tempo primordiale, quando l'exemplum dell'amore assoluto ebbe eziologica ed archetipica efficacia, agli esordi dell'umanità e della natura", P. Fornaro, *Metamorfosi con Ovidio*, Firenze, Leo S. Olschki, 1994, p.45.

In altri luoghi della *Commedia* compaiono citazioni tratte dal brano delle *Metamorfosi* o che ad esso possono essere riferite. Questi numerosi riferimenti portano all'idea che Dante poeta non accettasse fino in fondo, forse per la sua esperienza personale, la contrapposizione agostiniana tra amore sacro e profano. Per lui non tutte le Tisbe devono necessariamente essere per ogni possibile Piramo immagini di perdizioni e morte: possono anche trasformarsi in Beatrici.

<sup>151</sup>C. Martindale (a cura di), *Ovid renewed. Ovidian influences on literature and art from the Middle Ages to the twentieth century*, Cambridge, University Press, 1990, pp. 91-92.

<sup>152</sup>*Ibidem*.

<sup>153</sup>"la fanciulla, che era coperta,/ silenziosamente,/ attraversa la grande città senza farsi vedere."

all'improvviso e che consuma il pasto bestiale proprio davanti alla fanciulla spaventata:

wher sche comende a Leoun syh  
into the feld to take his preie,  
[...]  
this Leoun in his wilde rage  
a beste<sup>154</sup> (vv. 1392-1399).

La Tisbe di Gower a questo punto non corre a rifugiarsi in una grotta lì vicina ma l'autore, ancora una volta per poterne forse sottolineare la fragilità a la paura, la paragona ad un uccello che trova nascondiglio in un cespuglio, ottenendo il duplice risultato di "anglicizzare" il paesaggio e di suscitare nel lettore simpatie per la giovane:

And Thisbe dorste nocht remue,  
bot as a bridd which were in Mue,  
withinne a buissch sche kepte hir clos  
so stille that sche nocht aros.<sup>155</sup> (vv. 1411-1414)

Il racconto prosegue, come in Ovidio, con l'arrivo di Piramo, la scoperta del velo lacerato dell'amata alla luce della luna e il proposito di suicidio. Ma a differenza del predecessore, il Piramo inglese non proprome subito con il proposito di morte: prima il narratore crea una sequenza di versi in cui "one line tumbles into another with a frequency of enjambement unusual for Gower, as if the octosyllabics were bursting with Pyramus' feelings"<sup>156</sup>. Sono i versi menzionati sopra in occasione del confronto con le parole di San Paolo (cfr. nota 145).

Non può mancare l'equivoco per la lettura erronea del velo lacerato, per cui "as he which demeth sikerly/ that sche be ded"<sup>157</sup> Piramo estrae la spada e esclama la sua colpevolezza:

"I am cause of this felonie,  
so it is resoun that I die,  
as sche is ded be cause of me"<sup>158</sup> (vv. 1431-1433)

---

<sup>154</sup>"dove vide sopraggiungere un leone/ nel bosco per prendere la sua preda/ [...] / questo leone allo stato brado divorò/ una bestia"

<sup>155</sup>"E Tisbe non osa rimanere lì, / ma come un uccello che è in reclusione, / trova nascondiglio in un cespuglio / così silenziosa che non si fa vedere."

<sup>156</sup>C. Martindale, *op. cit.*, p. 92.

<sup>157</sup>"non appena lui fu sicuro / che lei fosse morta" (vv. 1427-1428)

<sup>158</sup>"Io sono la causa di questo delitto, / quindi è giusto che io muoia, / come lei è morta per colpa mia".

Tisbe, ormai sicura, esce dal cespuglio, trova il corpo morto dell'amato e cade in una condizione di incoscienza e svenimento. Quando si riprende si prolunga in un monologo (vv. 1462-1481)-molto lungo per i dialoghi a cui ci ha abituati Gower- indipendente rispetto a quello della Tisbe delle *Metamorfosi* e incentrato sulla crudeltà dell'amore personificato da Venere e Cupido. Alla fine dichiara anche lei che

is levere forto deie  
than live after this sorghful day.<sup>159</sup> (vv. 1479-1480)

Al termine del discorso abbraccia il corpo di Piramo, finché il dolore le annebbia la mente e cade sulla spada inconsapevolmente senza sapere cosa sta facendo. Come per Piramo, anche per la fanciulla il vero peccato consiste nella perdita della ragione. Entrambi arrivano ai rispettivi propositi di suicidio dopo aver dato chiari segni di incoscienza e di semi-follia. A dimostrarlo ulteriormente ci vengono in aiuto le parole del Confessore che, terminata la narrazione della favola, si rivolge all'Amante ammonendolo a non perdere la ragione e non cadere in simili casi di *folhaste*: "Gower, along with incidental moralizing on the power of love, extracts from the tale a much more ethical admonition against suicide through *folhaste*."<sup>160</sup> Va comunque sottolineato che "the entire basis of Gower's poem is parody"<sup>161</sup> e per questo

the moral lesson of any exemplary tale is removed from high seriousness; the particular lesson intended by the story [...] is the danger of that branch of anger, 'impetuositas', or 'folhaste' which led Pyramus precipitately and foolishly to kill himself on a false deduction.<sup>162</sup>

Da Ovidio moralizzato a Ovidio cristianizzato il passo è breve. E non mancarono anche per la storia di Piramo e Tisbe letture allegorizzanti favorite dalla disapprovazione negli ambienti medievali per quelle opere di Ovidio che ostentavano un troppo forte paganesimo ed erotismo. E tra queste venne inclusa anche la nostra storia. Per poterle fare circolare era necessario allora individuare

---

<sup>159</sup>"è meglio morire/ che vivere dopo un giorno così triste."

<sup>160</sup>N. Callan, "A note on Chaucer, Gower and Ovid", *The review of English Studies*, vol.22, n. 88, October 1946, p. 270.

<sup>161</sup>J. B. Kennedy, "On the sources of the Pyramus and Thisbe Playlet", *The Shakespeare Newsletter*, Spring 2005, p. 20.

<sup>162</sup>*Ibidem*.

significati che andavano al di là delle semplici parole espresse dall'autore: allegorie per l'appunto. Abbiamo scelto due tra i numerosi esempi di questo tipo di interpretazione tratti dall'*Ovidius moralizatus* e dalle *Epistre d'Othea*.

Per accennarne solo brevemente ricordiamo qui che nell'*Ovidius moralizatus* l'intera vicenda viene letta come allegoria della passione e dell'incarnazione di Cristo. Piramo diventa il figlio di Dio e Tisbe l'anima umana:

Pyramus est dei filius. Tysbe vero anima umana quae se principio multum dilexerunt et per caritatem et amorem coniungi invicem decreverunt: sed quia dato quod essent vicini et quasi consimiles [...] quidam tamen paries id est peccatum adae: coniunctionem impediēbat et ipsos abinvicem disiungebat. [...] ipsi autem per per propheta colloquentes condixerant per beatam incarnationem insimul coninvenire: et sub mori arbore id est sub cruce ad fontem baptsmi et gratiae invicem consentire.<sup>163</sup>

Il passo prosegue con l'identificazione della leonessa con il diavolo e con la rappresentazione della scena finale della morte di Piramo/Cristo come il momento della crocifissione, e quella di Tisbe (diventata poi Maria) come esempio di massima compassione cristiana. Petrus Berchorius, l'autore dell'*Ovidius moralizatus*, non omette di indicare i passi delle Sacre Scritture che sosterrrebbero a suo avviso questa interpretazione. Più precisamente vede nel passo del libro profetico Abacuc, 2:3

Quia adhuc visus ad tempus constitutum, sed anhelat in finem et non mentietur; si moram fecerit, exspecta illum, quia veniens veniet et non tardabit.<sup>164</sup>

un chiaro riferimento all'attesa di Piramo da parte della fanciulla e il versetto 35 del secondo capitolo del Vangelo secondo Luca - "e anche a te una spada trafiggerà l'anima" - come premonizione del destino tragico di Tisbe/Maria.

Nell'opera di Cristina da Pizzano *Epistre d'Othea* (che ricordiamo essere una raccolta di 100 *exempla* tratti dalla mitologia e dalla storia antica), la nostra vicenda è il tema dell'*exemplum* XXXVIII. Scritta in francese medievale, l'opera risulta di difficile comprensione. La sua struttura è però indicativa e significativa:

---

<sup>163</sup>“ Piramo è figlio di Dio. Tisbe la vera anima umana. All'inizio molto si amavano ma uniti dalla carità e dall'amore a vicenda diminuivano: ma poiché fu dato che fossero vicini e quasi parenti: perciò fu fatto uomo a immagine di Dio: la parete invece è il peccato di Adamo: impediva l'unione e li divideva. Tuttavia essi, parlando come i profeti, stabilirono di trovarsi allo stesso luogo per la beata incarnazione: e sotto l'albero di more cioè sotto la croce si armonizzarono a vicenda alla fonte del battesimo e della grazia.”

<sup>164</sup>“E' una visione che attesta un termine, parla di una scadenza e non mentisce; se indugia, attendila, perché certo verrà e non tarderà”.

quasi tutte le storie - compresa quella di Piramo e Tisbe - vengono riassunte in quattro versi e seguite da una glossa e da un'allegoria che ne chiarificano il significato vero e cristiano.

Nel ricordare la storia, l'autrice sembra utilizzare come fonte non solo il testo ovidiano - "or [her] 'memorial reconstruction' of [it]"<sup>165</sup> - ma anche le rielaborazioni che già a quell'altezza cronologica erano state effettuate su di esso. Prima tra tutte quella del famoso poemetto anglonormanno *Piramus et Tisbé* che in seguito si analizzerà più nel dettaglio. Come nel lai anonimo, anche nella storia di Cristina l'amore dei due giovani viene scoperto da un servo invidioso che riferisce tutto alla madre di Tisbe; tutti e due gli autori sembrano dare molta importanza all'età esatta in cui i protagonisti si innamorano (e in tutti e due questo accade prima del compimento dell'ottavo anno); è Tisbe in entrambi i testi a scoprire la crepa nel muro e a renderla nota anche all'amato attraverso l'espedito della cintura fatta passare attraverso la crepa. E come in Gower anche qui la belva feroce è un leone, non una leonessa. È evidente che le varianti della storia fino al tempo di Cristina realizzate (e in circolazione) riaffiorano più o meno inconsapevolmente nella mente dell'autrice.

Si diceva prima che il testo è seguito da un'allegoria che funge da morale della favola narrata. In questo caso la vicenda dell'amore infelice è letta come ammonimento a seguire il quarto comandamento: *Honneures pere et mere*. Secondo l'autrice la colpa dei due giovani (e quindi la causa ultima della loro morte) starebbe proprio nell'aver disobbedito ai genitori e non aver osservato il divieto imposto loro di incontrarsi.

La stessa autrice ci ha lasciato, in un'altra opera, un altro riferimento alla vicenda babilonese. Nel suo scritto forse più famoso, *La città delle dame*, nato come risposta a tutti i libri intrisi di misoginia, Cristina raccoglie nella sua città ideale moltissime donne della storia come esempio concreto della nobiltà d'animo del genere femminile. E lascia spazio anche alla nostra Tisbe. In questo caso non viene colpito il comportamento irrazionale dei giovani, ma, anzi, viene esaltata la fedeltà in amore della fanciulla. Per concentrare tutte le attenzioni del

---

<sup>165</sup>N. Callan, *op. cit.*, p. 269.

lettore sulla figura femminile, l'autrice omette la metamorfosi finale e riprende anche qui le caratteristiche della Tisbe del lai *Piramus et Tisbè*, in cui, vedremo in seguito, avrà un ruolo predominante rispetto a quello del personaggio maschile<sup>166</sup>.

Non ci dilungheremo in questa sede a parlare della rilettura allegorico-cristiana a cui le opere classiche, e tra il XII e XIII secolo in particolare quelle ovidiane, furono soggette. Basti a tal proposito ricordare che “Ovid was made a part of legend, and medieval vitae were written to show he was a Christian poet [...] writing with a moral purpose.”<sup>167</sup> Forse dobbiamo proprio a questa operazione l'arrivo fino a noi di alcune opere antiche che altrimenti sarebbero andate perse e, chi lo sa, forse anche la storia dei nostri amanti suicidi sarebbe caduta nel dimenticatoio. Per questo ci sembrava necessario fornire un accenno anche a questo filone interpretativo.

## 2.2 Con lor leal amor fu granz!

La prima operazione svolta sulla storia di Piramo e Tisbe fu, come si accennava sopra, un'operazione di “moralizzazione”, una individuazione di significati morali (ma soprattutto etici) all'interno di una *fabula* che nella versione originale non possedeva. Una moralizzazione attuata in due direzioni: una laica (o cortese) e una, abbiamo visto, cristiana.

La duplice moralizzazione ha portato come ovvia conseguenza ad una duplice interpretazione del tragico finale della novella, di lode o di biasimo, a seconda dell'ambiente di provenienza del testo, laico o cristiano. Questa ambivalenza era

---

<sup>166</sup>Per citare alcune di queste caratteristiche ricordiamo che in entrambi i testi è Tisbe a scoprire la fessura (come anche nelle *Epistre*) e a renderne consapevole anche Piramo gettando dall'altra parte della crepa la fibbia della cintura e in tutti e due i testi viene sottolineato che Tisbe ama meglio e più profondamente di Piramo e per questo arriva prima al luogo dell'appuntamento. Ritornano poi anche nella *Città delle dame* quegli elementi, già individuati nel passo delle *Epistre*, che a nostro avviso riecheggiano il poemetto antico francese.

<sup>167</sup>L. K. Born, “Ovid and Allegory”, *Speculum*, vol. 9, n.4, October 1934, p. 364. Rimando a questo articolo per approfondimenti sul tema della rilettura allegorica degli autori classici e in particolare di Ovidio.

in nuce nell' "ambiguità della portata, nefasta ed esemplare, implicita nella celebre storia d'amore."<sup>168</sup>

In questo paragrafo ci occuperemo della prima forma di moralizzazione, quella da noi definita "cortese".

I primi Piramo e Tisbe medievali provengono da una scuola di retorica d'oltralpe, più precisamente francese, del XII secolo, dove un anonimo poeta/scolaro li ha cantati in lingua anglonormanna in un lai intitolato *Piramus et Tisbé*<sup>169</sup>. La trama del componimento antico francese riprende in modo molto fedele l'originale ovidiano che l'anonimo compositore probabilmente possedeva contenuto in un codice glossato, il quale presentava già l'esegesi di precisi passi dell'opera latina alla base delle amplificazioni poi effettuate dal compositore francese. La diretta filiazione da Ovidio è ammessa dallo stesso autore fin dall'inizio della storia (vv. 9-10):

deus enfanz orent li riche home  
q'Ovides en son livre nome<sup>170</sup>

La caratteristica del componimento che da subito cattura l'attenzione del lettore è senza dubbio la sua lunghezza. Il testo in questione consta infatti di ben 932 versi, numero spropositato in confronto ai 111 esametri ovidiani; di essi 438 sono ottosillabi in rima baciata corrispondenti alla parte narrativa (in Ovidio di 81 versi) mentre i restanti 494 compongono le sezioni liriche del lai e sono strutturati in lasse ineguali di ottosillabi a rima unica chiuse da un bisillabo.

È da notare che nelle *Metamorfosi* i monologhi occupavano solo 31 versi e non avevano quel carattere patetico che "infond[e] al lai un tono sconosciuto al

---

<sup>168</sup>C. Noacco, *op.cit.*, pp. 29-30.

<sup>169</sup>Il poemetto è stato conservato per tre vie distinte:

1. come opera autonoma in tre manoscritti di cui due conservati nella Biblioteca Nazionale Francese (il codice A f. fr 837, cc. 95<sup>v</sup> -99<sup>v</sup> incompleto del XIII secolo e il codice B f. fr. 19152, cc. 98<sup>R</sup> -101<sup>R</sup> dello stesso secolo) e uno nella Königliche Biliothek di Berlino (codice C 257, cc. 15<sup>v</sup>-18<sup>v</sup> della fine del XIII secolo);
  2. all'interno dell'*Ovide moralisé* in tutti e 19 i manoscritti del XIV secolo che tramandano tale opera, più precisamente ai vv. 229-1149 del IV libro, provenienti da varie città dell'Europa;
  3. in alcuni dei codici che contengono rifacimenti in prosa dell' *Ovide moralisé*
- Per ulteriori approfondimenti si veda F. Branciforti, *Piramus et Tisbé*, Firenze, Olschki, 1959, pp. 79-131.

<sup>170</sup> "Due figli ebbero i grandi uomini,/che Ovidio nomina nel suo libro". Tutti i testi e le traduzioni del componimento d'ora in poi citate sono tratte da F. Branciforti, *op.cit.*

modello”<sup>171</sup>. Da queste considerazioni appare chiaramente come l'autore abbia voluto dotare i suoi personaggi di uno spessore psicologico che i predecessori latini non possedevano, secondo la nuova sensibilità medievale. Ma è anche vero che il testo proviene da una scuola di retorica in cui le esercitazioni degli scolari consistevano appunto nel rielaborare i codici classici partendo dagli spunti che questi stessi offrivano, mettendo in pratica quelle tecniche che durante le lezioni venivano insegnate per via teorica, prima tra tutte quella dell'*amplificatio*. Tramite tale procedimento il poeta francese, prendendo spunto dalle glosse e dagli scolii che il suo Ovidio già presentava, amplia l'episodio inserendo anche commenti personali e soprattutto dispensando ogni qual volta se ne presenta l'occasione consigli e sentenze.

Il lai anglonormanno presenta comunque una trama che ricalca da vicino l'originale latino, tanto che “there can be no doubt [...] that he worked closely from the Ovidian text”<sup>172</sup>: identici sono l'ambientazione (a Babilonia), il crescere progressivo del sentimento, il divieto paterno di matrimonio, la scoperta della fessura e l'appuntamento notturno, il sopraggiungere della fiera, l'equivoco e il duplice suicidio.

Piccole modifiche vengono però introdotte: innanzi tutto sarà un servo invidioso a comunicare alla madre di Tisbe l'amore della fanciulla e a farla rinchiudere nelle sue stanze (vv. 87-104); viene data molta importanza al momento dell'infanzia e della nascita dell'amore tra i fanciulli ancora piccoli, sentimento che ha origine nei giochi puerili liberi e spensierati (vv. 47-62); il divieto familiare viene poi motivato in modo più verosimile rispetto al testo di partenza ed è dovuto non solo all'età dei due, troppo giovani per abbandonarsi alla follia dell'amore, ma anche perchè

atant leva uns maltalans  
entre les peres as enfans,  
une tençon et une envie  
qui puis dura tote lor vie.  
Cest chose fist destorber  
les deus enfans d'entr'aprimier,

---

<sup>171</sup>G. Di Battista, “Piramus et Tisbé: il tema del destino”, *L'immagine riflessa*, anno XIII, n.1, nota a p. 87.

<sup>172</sup>W. W. Kibler, “Piramus et Thisbé: a medieval adapter at work”, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, Band 91, Heft 4, p. 290.

d'eus assembler par mariage  
et d'envoier entr'eulz message.<sup>173</sup> (vv. 105-112);

Piramo e Tisbe riescono qui a dialogare tra loro attraverso la fessura murale e non rivolgono, come in Ovidio, solo apostrofi al muro cattivo (vv. 346-407 e 414-598).

Fin dall'incipit il brano ovidiano si presta a favorire l'applicazione delle regole dell'*amplificatio* in particolare nella versione della *descriptio*: Ovidio presenta in due versi l'aspetto esteriore dei giovani<sup>174</sup> limitandosi a definirli come "iuvenum pulcherrimus alter,/altera, quas Oriens habuit, praelata puellis" (*Met.* IV, 55-56). Niente di più adatto per uno scolaro a mettere in pratica gli insegnamenti ricevuti dal maestro e a determinare con maggior dovizia di particolari non solo la loro avvenenza ma anche la loro nobiltà d'animo e di natali: i loro padri furono infatti

dui home renomé,  
dui citeain de grant hautece  
de parenté et de richece<sup>175</sup>. (vv. 2-4)

Chiaramente la specificazione dell'aristocratico ambiente di provenienza di Piramo e Tisbe è indice, nell'ottica di un amore cortese medievale, della bellezza stessa dei due e dell'esemplarità del loro amore. La descrizione vera e propria è inserita solo ai versi 63-72 attraverso un paragone con le bellezze della natura:

tant com gemme sormonte voirre,  
or argent, rose primavoire,  
tant sormonterent de biauté  
cil dui toz ceulz de la cité.  
Par grant conseil et par grant cure  
et par grant sens les fist Nature,  
et dist : "Parra ci ma vertuz,  
et mes engiens i soit veuz:  
diversement, si com moi samble,  
soit nature des dui ensamble"<sup>176</sup>

---

<sup>173</sup>"allora era nato un grande odio/ tra i genitori dei giovinetti,/ una contesa e un astio,/ che poi durerà tutta la loro vita./ Ciò fece ostacolo/ ai due giovani d'avvicinarsi,/ di incontrarsi come fidanzati,/ e di scambiare messaggi tra loro."

<sup>174</sup>Che abbiamo detto precedentemente diventare uno dei temi nevralgici delle rielaborazioni medievali.

<sup>175</sup>"due uomini famosi,/ due cittadini di grande nobiltà/ di sangue e di ricchezza"

<sup>176</sup>"come la gemma supera il vetro,/l'oro l'argento, la rosa i fiori primaverili,/così superavano per bellezza/quei due tutti quelli della città./Con grande cura e con grande impegno li fece la Natura,/ e disse: 'Qui parrà la mia bravura,/ e il mio genio vi sia veduto:/diversa, come mi piace,/sia la bellezza di entrambi.'"

Il poemetto prosegue seguendo la traccia delle *Metamorfosi* (vv. 59-64) nel presentare a questo punto il sorgere dell'amore tra i due ancora giovanissimi fanciulli e il divieto paterno di unirsi in legittime nozze. Anche in questo caso l'anonimo francese dilaziona la descrizione dell'evento nel corso del lai, a partire dai primi versi (vv. 17-22) per poi riprendere il tema ai versi 122-126. È il verso ovidiano 59, *notitiam primosque gradus vicinia fecit*, a costituire il centro di partenza delle amplificazioni prestandosi in primo luogo allo sviluppo del concetto di *gradus amoris*<sup>177</sup> e degli effetti dell'innamoramento che lo scolaro inserisce in una lunga digressione (vv.13-46) con la personificazione della divinità-Amore che con le sue frecce colpisce i cuori di giovani e vecchi senza distinzione e senza che sia possibile opporre alcuna resistenza. Al termine di questa parentesi troviamo la prefigurazione del finale tragico della storia, la duplice morte:

de tel saiete et de tel lance  
 navra Amors en lor enfance  
 le jovencel et la meschine,  
 tresque la mort lor fu voisine.<sup>178</sup> (vv. 43-46)

Questa è, come vedremo, solo la prima delle numerose anticipazioni<sup>179</sup> del destino mortale che aspetta i giovani amanti dislocate all'interno del testo che "evoca[no] anche le anticipazioni del genere epico medievale [di modo che] l'essenziale non è più ciò che succederà ma come questo avverrà."<sup>180</sup> E per non eliminare totalmente il pathos che nel testo di partenza era dato dalla sorpresa del finale tragico, l'autore medievale inserisce una serie di monologhi lirici dei due protagonisti con lo scopo di accrescere il senso di attesa nel lettore. I tre monologhi di Piramo e, alternati, i tre di Tisbe sviluppano in modo speculare uno stesso tema: i primi due sono un lamento d'amore dei giovani; i secondi un monologo dialogato rivolto all'amato/a attraverso la crepa nel muro e gli ultimi

<sup>177</sup>Come ha fatto notare Branciforti (cfr. *op. cit.* p. 57) tale sviluppo è stato indicato dalle glosse dei codici medievali, in particolare del Riccardiano 624-2795, del Vaticano Latino 1598 e del Vaticano Latino 1479, che a proposito del verso 59 di *Met.* IV, presentavano la seguente glossa: "gradus amoris sunt hii: visus et alloquium, contactus, basia, factum".

<sup>178</sup>"con tale saetta e tale lancia/ ferì Amore nella loro infanzia/il giovinetto e la fanciulla,/finchè la morte fu loro vicina"

<sup>179</sup>Le anticipazioni indicano un altro aspetto chiave dei testi medievali: i continui interventi del narratore per commentare e indirizzare la lettura del brano e che in Ovidio erano ridotti al minimo.

<sup>180</sup>C. Noacco, *op. cit.*, pp. 11-12.

sono rispettivamente una preghiera agli dèi (di Piramo) e ai genitori (di Tisbe). La personalità degli amanti (che in Ovidio non trovava spazio) emerge con molta chiarezza da questi dialoghi a senso unico<sup>181</sup>.

Il lettore scopre così una Tisbe molto risoluta ma comunque razionale, per nulla passiva anzi propositiva: spetterà a lei trovare la via per poter parlare con l'amato e mostrarla, tramite l'espedito della cintura, anche a lui (vv. 322-345):

Tisbé trouva la creveüre,  
prisr le pendant de sa ceinture,  
s'en fist outre le chief paroir,  
que ses amis le puist veoir.<sup>182</sup>

Sarà lei a fissare l'appuntamento notturno per fuggire dalla città (vv.581-598). In Ovidio (e in tutte le altre riprese medievali) questi nodi centrali del racconto erano frutto uno della scaltrezza dell'amore e l'altro della decisione presa da entrambi.

Tisbe è rappresentata con una nota di superiorità rispetto a Piramo. Di ciò il giovane è ben consapevole, visto che dopo la scoperta della fessura fatta da Tisbe afferma :

sui ci venuz offrir droiture  
que ne trouvai la creveüre.  
Vostre en est bele l'aventure  
d'aperçevuir tel troveüre.<sup>183</sup>

Anche la fanciulla non risparmia di far notare all'innamorato come lei sia migliore in amore. Ecco cosa dice nel momento in cui propone a Piramo l'incontro notturno:

Vostre proëce vueil gaber:  
premiere soi conseil trover  
com nos poons ci assembler,  
car qui plus aime, plus voit cler.<sup>184</sup> (vv. 388-391)

---

<sup>181</sup>Si ricorda che nel brano delle *Metamorfosi* le uniche parole che i due giovani proferivano erano l'apostrofe al muro separatore (di cinque versi, 73-77) e i due monologhi prima dei rispettivi suicidi, di otto versi quello di Piramo (108-118) e di quattordici, più consistente, quello di Tisbe (vv.148-161).

<sup>182</sup>"Tisbe trovò la fenditura,/ prese il pendente della sua cintura,/ sì che ne fece dall'altra parte il capo comparire, perché il suo amico lo potesse vedere."

<sup>183</sup>"son qui venuto a pagare il mio debito,/ ché non io trovai la fessura./ Vostra ne è la bella ventura/ di aver fatto tale scoperta".

<sup>184</sup>"La vostra prodezza voglio gabbare:/ per prima so trovare il modo/ come possiamo qui riunirci,/ perchè chi più ama, più vede chiaro."

E dopo aver rimarcato il suo ruolo da protagonista, Tisbe dà precisi ordini all'amico per la fuga: di non essere lento, di non indugiare e di arrivare all'ora precisa stabilita per l'incontro<sup>185</sup> (la mezzanotte, con tutte le implicazioni simboliche che quest'ora comporta). Come sappiamo sarà proprio il ritardo di Piramo a dare avvio ad una serie di eventi ed equivoci fatali. Nei monologhi che si susseguono Piramo viene via via delineato come una figura inetta, o quantomeno priva di spinte propositive, che accetta lo *status quo* di un amore ingiustamente ostacolato senza riuscire a fare nulla per cambiare la situazione dolorosa. Così, dopo essersi lungamente lamentato e aver abbozzato (vv. 169-176) una flebile idea di rapire Tisbe (che ovviamente non si attuerà), Piramo mostra una forte indecisione sul da farsi e ammette di non essere in grado di trovare neppure un messaggio da mandarle, ma tanto “a chi importa?/ Non giova niente [...] /Più mi lamento, meno mi vale” (vv. 189-191). L'unica cosa che riesce a fare è recarsi al tempio di Venere a chiedere, con voti e promesse, che la dea gli consenta di vedere Tisbe.

I nuovi Piramo e Tisbe sono delineati a tutto tondo, con le loro contraddizioni e complessità, ma è soprattutto Tisbe ad emergere come personaggio lacerato da dubbi interiori che la dividono tra l'amore per Piramo e il senso di colpa dovuto al divieto imposto dalla famiglia. La perdita della verginità potrebbe ricoprire d'infamia l'intero lignaggio:

Tisbé, fole, veulz tu desver?  
 Veulz ta chastee violer  
 et ton lignage vergonder?  
 Nel faire!  
 Garde Raison qui t'est contraire!  
 [...]  
 Tisbè,  
 ou as tu pris icest pensé?  
 Tost as Pirus oublié!  
 [...]  
 Biaux douz amis, prenez en droit  
 la gage;  
 tenez, sire, por ceste outrage:  
 ici vos doing mon pucelage.<sup>186</sup>

<sup>185</sup>In questo senso l'arrivare per prima di Tisbe non è più come in Ovidio una semplice coincidenza, ma è perfettamente consonante con la sua nuova personalità.

<sup>186</sup>“Tisbe, pazza, vuoi tu traviare?/vuoi la tua castità violare,/e il tuo lignaggio svergognare?/non farlo!/considera la Ragione che t'è contraria!/[...] Tisbe /dove hai tu preso questo pensiero?/presto hai Piramo obliato!/[...] Bel dolce

Questo è solo uno degli esempi in cui Tisbe, parlando con se stessa, rivela di essere molto più che una semplice fanciulla tormentata dalle pene dell'amore. Ha tutti i tratti delle eroine (ovidiane) così ben delineate nella loro complessa interiorità nelle lettere scritte per loro dal poeta latino. Come loro è fedele al suo amore, ma allo stesso tempo le convenzioni sociali e la Ragione la mettono in crisi, le impongono di rinunciare alla felicità. Ma alla fine Amore vincerà su ogni cosa, anche sulla Ragione, anche sulla Morte.

Da tutti i discorsi di Piramo e Tisbe emerge con chiarezza anche un altro aspetto che in Ovidio non era enfatizzato: la concezione della passione come forza distruttrice, come destino ineluttabile di morte e quasi strumento demoniaco<sup>187</sup>:

“Amie, moult sui angoissous  
 quar a mort sui navrez por vous  
 [...]   
 si por vous muir, tant mar i fui!  
 Amie,  
 moult par feroit grant vilenie,  
 se pour vous perdoie la vie”<sup>188</sup>

Questo finale tragico viene preannunciato anche ai giovani innamorati nel corso della loro storia, ma essi, incuranti di ogni pericolo e convinti che la loro sia la scelta giusta, sembrano non farci caso, non dare peso ai segni premonitori che via via si presentano. In questo senso l'intervento più vistoso del narratore è sicuramente la descrizione della fuga di Tisbe dal palazzo, quando (vv. 641- 649)

si mist avant le pie senestre,  
 toner oï de desus destre,  
 senti tout le palais fremir  
 et vit la lune empalidir.  
 Vit le huant, vit la fresaie:  
 mes nis uns signe ne l'esmaie  
 a quele fin qu'en doie traire<sup>189</sup>

---

amico, accogliete pienamente /la promessa;/tenetela signore in cambio dell'oltraggio:/ora vi prometto la mia verginità.” (vv. 239-264)

<sup>187</sup>Come ricordato all'inizio del capitolo, questa interpretazione dell'amore fa capo a Sant'Agostino e agli accenni alla storia di Piramo e Tisbe che dà nel *De Ordine*.

<sup>188</sup>“Amica molto sono angosciato,/poiché a morte sono ferito per voi./[...] se per voi muoio, tanto male per me che ci stetti!/Amica/molto farebbe una grande ingiustizia,/se per voi perdessi la vita”. (vv. 414-434)

<sup>189</sup>“Quando fu uscita dalla sala/ ed ella scendeva la scala/appena mise avanti il piede sinistro,/udì tuonare in alto al lato destro/ senti tremare tutto il palazzo/ e vide la luna impallidire,/e vide il gufo e vide la civetta:/ ma nessun malaugurio

E ancora più grave è il non ascoltare quello che loro stessi provano, perchè

devisent en lor corage  
lor duel, lor mort et lor damage<sup>190</sup> (vv. 627- 628)

Ma come il poeta aveva già preannunciato all'inizio del lai contro l'Amore non si può nulla, la Ragione deve soccombere.

La storia di Piramo e Tisbe diventa allora per l'uditorio medievale una vicenda esemplare, un modello di assoluta fedeltà ai dettami dell'Amore e un esempio della perfetta opera della Natura. Proprio per questo i protagonisti sono stati inseriti in un mondo perfetto e ideale per l'epoca: di nobili natali, di alto lignaggio, con un'infanzia felice e spensierata fatta di giochi e compagnia.

Ma agli occhi di un lettore (cristiano) del XII secolo il duplice suicidio doveva comunque apparire quanto meno colpevole se non addirittura condannabile. Per risolvere questo problema, e per mantenere l'aura di esemplarità della loro vicenda, il poeta inserisce i giovani in un ambiente ancora pagano specificando fin da subito che la loro storia è ambientata a Babilonia<sup>191</sup>.

Così Piramo può invocare gli dèi dell'Olimpo e Venere e Cupido possono essere gli artefici dell'amore sorto nei cuori dei fanciulli. Allo stesso tempo, per uniformarsi alle volontà del pubblico, l'autore "fa apparire un sentimento religioso cristiano nei suoi personaggi"<sup>192</sup> che culmina nella preghiera ad Amore di Piramo che ricalca l'incipit del *Padre Nostro*:

Haï, peres, qui mains en haut<sup>193</sup>

e la richiesta finale di Tisbe ai genitori di essere sepolti in un'unica tomba fa certamente riferimento alla pratica cristiana dell'inumazione, non a quella pagana della cremazione come le fonti classiche invece tramandavano.

---

la sgomenta/per quel fine che deve conseguire".

<sup>190</sup>"Intuiscono nel loro cuore/ il loro dolore, la loro morte e la loro rovina".

<sup>191</sup>Abbiamo già visto, analizzando le fonti antiche, quale valore simbolico avesse (e ha tutt'ora) tale città nell'evocare luoghi mitici ed esotici.

<sup>192</sup>C. Noacco, *op. cit.*, p. 16.

<sup>193</sup>"Ah, padre, che stai nel cielo".

Ciò permette di supporre che l'autore abbia voluto celebrare una pietas pagana non completamente estranea alla mentalità occidentale del XII secolo, caratteristica che avrebbe reso la visione della divinità dei giovani babilonesi almeno tollerabile e avrebbe permesso di considerare il loro comportamento suicida al di là del bene e del male stabiliti dalla morale cristiana.<sup>194</sup>

La volontà di uniformarsi al gusto del pubblico emerge anche dal tentativo dell'autore di trasformare Babilonia in una sorta di città medievale, mescolando in questo modo elementi pagani e cortesi. Innanzi tutto è un servo crudele, mosso dall'invidia<sup>195</sup>, a rivelare alla madre della ragazza la relazione tra i due giovani; Piramo e Tisbe abitano in un sontuoso castello, dotato di guardie sulle mura, di cui il lettore può immaginare lo sfarzo in sintonia con le costruzioni dell'epoca; le numerose digressioni sulla fenomenologia e sugli aspetti dell'amore tra i giovinetti molto devono al *De amore* di Capellano e il crescere dell'odio tra le due famiglie fa subito pensare alle contese nobiliari in epoca comunale.

Resta da analizzare quale funzione assume in questa nuova prospettiva la metamorfosi finale del frutto del gelso, che in Ovidio rappresentava il fulcro del racconto e che richiedeva necessariamente la duplice morte con tutte le sue implicazioni. In virtù di questa centralità narrativa, la trasformazione del frutto del gelso nelle *Metamorfosi* è introdotta da un'ampia similitudine di natura scientifica tra il sangue di Piramo e l'acqua che fuoriesce da una tubatura rotta (*Met.* IV, 121-124). In tutti i rifacimenti medievali questo paragone viene omesso -in alcuni, come si vedrà più avanti, viene addirittura eliminata la metamorfosi in toto- secondo i dettami della pratica retorica della *brevitas*<sup>196</sup>, utilizzata per ridurre gli elementi esornativi considerati non necessari per lo sviluppo della trama.

Per Ovidio era fondamentale, per la natura eziologica del mito, presentare “la trasformazione come un fenomeno possibile, conseguenza di un evento

---

<sup>194</sup>C. Noacco, *op. cit.*, p. 17.

<sup>195</sup>Quello dell'invidia cortigiana è, come sappiamo, tema ben presente nella letteratura del Medioevo.

<sup>196</sup>Tale procedimento retorico era alla base del genere breve che presentava una struttura meno complessa del romanzo. Il componimento in questione presenta elementi di entrambi i generi: da un lato è accomunato al nascente romanzo per essere un *mise en roman* di una fonte più antica, dall'altro la forma breve e il tema ovidiano lo avvicinano ai lai composti da Maria di Francia.

determinato”<sup>197</sup>. Per il poeta medievale il centro del racconto diventa invece un altro, la fedeltà e la lealtà dell'amore di Piramo e Tisbe, per cui per la metamorfosi finale sono sufficienti pochi versi (796-801):

Sor les branches raie li sans:  
noircist li fruis, qui estoit blans.  
Tous tens avoit esté la more  
blanche; dusques a icele ore;  
adont reçut noire colour  
en testimoine de dolour.<sup>198</sup>

preceduti però da un verso (795) molto indicativo:

Si fait'amor a la mort simple!<sup>199</sup>

L' accezione morale dell'episodio che l'anonimo vuole veicolare, in concomitanza con il valore fatale e ineluttabile attribuito al tragico epilogo, modifica anche il significato della metamorfosi finale. La Noacco afferma che si passa

dal mito al simbolo [...] il colore nero della mora [...] diventa il simbolo [della morte per amore dei due giovani] permettendo allo stesso tempo di prolungare, attraverso la memoria, la vita degli innamorati. [...] Il mito iniziale, quello della metamorfosi del gelso, s'indebolisce notevolmente [...] ma al suo posto viene eretto un altro 'mito', quello dell'amore fatale che conduce alla morte [, che] non è più volto alla spiegazione del mondo, ma all'edificazione e all'esaltazione di un codice morale dell'amore, che permetta di elevare gli stessi membri della società cortese.<sup>200</sup>

L'amore non è pensabile qui senza la morte<sup>201</sup>, senza il suicidio dei due amanti che diventa in un certo qual modo la ragione d'essere della narrazione stessa e senza il quale “non regge[rebbe] nessun elemento, non [avrebbe] senso niente; al limite, il racconto non [sarebbe] più possibile”.<sup>202</sup>

E il nostro poemetto si conclude con un verso (932) che racchiude tutta la morale (cortese) della *fabula* medievale:

---

<sup>197</sup>C. Noacco, *op. cit.*, p. 18.

<sup>198</sup>“Sui rami sprizza il sangue/ s'annerisce il frutto ch'era bianco/ sempre era stata la mora/ bianca sino a quell'ora;/ allora ricevette il colore nero/ a testimoninaza di dolore.”

<sup>199</sup>“Che amore sincero fino alla morte!”

<sup>200</sup>C. Noacco, *op. cit.*, pp. 20-21.

<sup>201</sup>Va specificato però che la morte non è compresa a priori nella concezione dell'amore di Piramo e Tisbe, non siamo di fronte ad un amore-passione fatale come quello di Tristano e Isotta, ma è accettata in quanto rappresenta l'unica via per una possibile (e così voluta) unione dopo una vita di sofferenze e separazioni forzate.

<sup>202</sup>M. N. Lefay-Toury, *La tentation du suicide dans le roman français du XII<sup>e</sup> siècle*, Champion, Paris, 1979, p. 13.

Con lor leal amor fu granz<sup>203</sup>!

Questa può essere la chiave di lettura della maggior parte delle testimonianze e dei rifacimenti della storia di Piramo e Tisbe provenienti dall'età di mezzo, non solo del lai fin qui analizzato, chiave che dimostra come la novella antica abbia saputo adattarsi ai mutamenti del tempo e ai nuovi gusti di un pubblico cortese<sup>204</sup>, più interessato al tema dell'amore che a quello metamorfico.

Il *Piramus et Tisbé*, oltre alle divergenze e somiglianze dal testo originario evidenziate, presenta delle caratteristiche o, per meglio dire, dei dettagli che pur non alterando la trama del mito ovidiano sembrano correggerlo e dare maggior coerenza a quelle parti che dovevano apparire alquanto inverosimili e poco credibili. Come si cercherà di chiarire nel corso del lavoro, questa sarà la direzione comune alla maggior parte delle riprese non solo in epoca medievale ma anche in quelle successive.

Sono già state evidenziate alcune di queste “novità”: il nuovo spessore psicologico dei giovani, la possibilità data loro finalmente di parlarsi e una maggior attenzione alla loro infanzia e allo sviluppo progressivo del sentimento amoroso. Forse l'aspetto che maggiormente necessitava di un maggior chiarimento era però quello del sopraggiungere della fiera e dell'equivoco del velo lacerato trovato da Tisbe.

Chiunque legga il mito ovidiano si trova di fronte ad un episodio indubbiamente poco attendibile: Piramo e Tisbe sono due fanciulli che, da quanto ci dice Ovidio, non si potevano frequentare (e sicuramente non potevano sapere quali erano i rispettivi capi di abbigliamento) a causa della segregazione cui erano vittime. Nonostante questo Piramo, arrivato al luogo dell'appuntamento, dà per scontato che il velo lacerato e ridotto a brandelli che scorge nel bosco sia quello dall'amata e, senza neppure cercare di trovarla, si uccide. Nelle *Metamorfosi* il lettore si fa per così dire ingenuo<sup>205</sup> e accetta le regole del patto narrativo con l'autore: crede

---

<sup>203</sup>“Come fu grande il loro sincero amore.”

<sup>204</sup>A questo proposito è interessante notare come il poeta abbia adattato anche il vocabolario feudale al vocabolario erotico dell'amore, secondo il processo tipico e frequente nei romanzi antichi. Esempi possono essere le affermazioni ai versi 350 (“son qui venuto a pagare il mio debito”), 463 (“continuerò a stendere la mia mano”), 608 (“sovente lo chiamano infedele”), 777 (“ora supplico la mia destra che ben colpisca”) ecc.

<sup>205</sup>Cfr. H. Grosser, *Narrativa*, Milano, Principato, 2004.

per vera la storia che gli viene proposta in quanto funzionale e necessaria alla trasformazione finale, obiettivo unico della narrazione. Ma dal momento in cui il mutamento di colore delle more diventa un fatto secondario all'interno di una storia in cui l'amore assurge a tema centrale, tutto ciò che riguarda la metamorfosi deve essere spiegato con maggior chiarezza perché non rientra all'interno del patto narrativo tra autore e lettore.

Già il poemetto sembra indicare questa strada. Infatti, non appena scorge il velo insanguinato e lacerato, Piramo si guarda attorno per vedere se trova altri segni del possibile avvento di una belva feroce,

esparillee vit l'areine,  
trouble l'eve de la fontaine,  
trueve la guimple defolee  
et de novel ensangletee<sup>206</sup> (vv. 699-702)

e prima di commettere il gesto del suicidio cerca almeno tracce di Tisbe (v. 704). Ma queste “prove” sembrano testimoniare la morte della sua amica e dopo un monologo molto più lungo (quasi per ritardare il doloroso passo) rispetto a quello del Piramo ovidiano, si trafigge con la spada. Così dimostra che il suo fu un amore sincero sino alla morte (v. 795).

Senza entrare così nello specifico per altre testimonianze di questo tipo, ricordiamo che quello dell'esaltazione del valore esemplare dell'amore dei due giovani babilonesi rappresenta l'esito più comune tra i vari rifacimenti medievali. Come già ricordato all'inizio del capitolo, la vicenda di Piramo e Tisbe ebbe un discreto successo fin dal Medio Evo anche in terra inglese. Abbiamo già visto la sua presenza in un'opera di Gower, la *Confessio Amantis*, ma anche un altro autore importante come Geoffrey Chaucer, in *The legend of good women*, non manca di ricordare la loro storia.

Ancora adesso gli studiosi sembrano arrovellarsi su chi dei due abbia seguito l'altro, se Chaucer Gower o viceversa. Qui saltiamo la questione inserendo le due testimonianze in due gruppi distinti: Gower in quello che abbiamo chiamato di “moralizzazione cristiana” della storia, Chaucer invece in quella cortese. Va poi detto che agli occhi del lettore la versione di Chaucer rimanda in modo molto più

---

<sup>206</sup>“sconvolta vede la sabbia,/ sporca l'acqua della fontana,/ trova il velo lacerato/ e di fresco insanguinato”.

diretto all'originale latino piuttosto che a qualsiasi altra sua rielaborazione. Il saggio di M. Burns<sup>207</sup>, volto a dimostrare questa tesi, analizza nel dettaglio alcuni particolari della storia presenti in Ovidio e ripresi unicamente da Chaucer. Nel corso del paragrafo ne forniremo qualche esempio.

Abbiamo deciso di collocare l'opera di Chaucer all'interno del paragrafo dedicato all'esaltazione del valore esemplare della storia di Piramo e Tisbe, anche se lo scopo di Chaucer è quello di far risaltare l'esemplarità in amore della sola Tisbe, perché la fedeltà esemplare di Piramo è data quasi a priori e diventa il criterio per valutare quella della fanciulla.

La *Leggenda*, opera scritta verso il 1386, si presenta come un poema in lode delle donne fedeli in amore. I soggetti femminili sono stati desunti dall'autore da fonti disparate, che spaziano dalle *Heroides* e dalle *Metamorfosi* ovidiane al *De Claris Mulieribus* e al *De Casibus Virorum et Foeminarum Illustrium* di Boccaccio. Il poema è strutturato come una visione amorosa dell'autore avvenuta durante i primi giorni di maggio, unico momento dell'anno in cui il poeta abbandona i suoi amati libri per recarsi tutti i giorni a vedere la parabola della margherita, suo fiore prediletto. Durante una di queste sue escursioni per ammirare il fiore, accadde a Chaucer qualcosa di straordinario: sognò di essere avvicinato dal dio dell'Amore accompagnato da una dama che portava una veste a foglia di margherita<sup>208</sup>. E dietro alla regina diciannove donne e dietro di esse altre ancora: tutte donne fedeli in amore durante la vita. La regina, pur sapendo che Chaucer era nemico dichiarato dell'Amore, per la sua devozione al fiore della margherita, di cui essa era lodatrice, permise a Chaucer di salvarsi con il giuramento che egli scriverà un'opera sulle "goode wymmen, maydenes and wyves/ that weren trewe in lovyng al hire lyves"<sup>209</sup> e sugli uomini malvagi che le tradirono. Dopo questo giuramento la schiera dell'Amore se ne va e il poeta può iniziare le sue leggende, nove in tutto, di cui l'ultima, quella di Hypermnestra, è allo stato di frammento.

---

<sup>207</sup>Cfr. M. Burns, "Classicizing and mediavalizing Chaucer: the sources for Pyramus' death-throes in The Legend of good women", *Neophilologus*, vol. 81, n.4, 1997, pp. 634-647.

<sup>208</sup>Che poi si rivelerà essere Alceste tramutata un giorno in margherita.

<sup>209</sup>"buone donne, fanciulle e spose che furono sempre fedeli in amore". Tutte le citazioni sono tratte da W. W. Skeat (ed.), *The complete works of Geoffrey Chaucer*, Oxford, Clarendon Press, 1899-1900. Le traduzioni sono mie.

La leggenda di Tisbe di Babilonia, la seconda dopo quella di Cleopatra, si estende per 218 versi, dal 705 al 923 e, nonostante anche Chaucer amplifichi la fonte ovidiana, lo stretto legame tra le due appare, come si diceva, molto evidente. Piccoli ma sensibili particolari lo attestano.

Innanzitutto Chaucer è il solo, dopo Ovidio, a inserire il dettaglio del materiale di cui sono fatte le mura che circondano la città di Babilonia. Così in Ovidio: “[...] ubi dicitur altam/ coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem” (*Met.* IV, 57-58) e in Chaucer: “[...] and walles make/ Ful hye, of harde tyles wel y-bake”<sup>210</sup> (vv. 707-708). La sentenza ovidiana (v. 64) “quoque magis tegitur, tectus magis aestuat ignis” doveva aver affascinato anche Chaucer che ai vv. 735-736 asserisce: “As, wry the gleed, and hotter is the fyr;/ Forbede a love, and it is ten so wood”<sup>211</sup> con una piccola specificazione in più. Questo vale per tutte le altre sentenze di sapore ovidiano presenti nella *Leggenda*. Forse la ripresa più vistosa della fonte latina riguarda la metafora del sangue di Piramo morente con l'acqua che spruzza da un tubo rotto. Avevamo già sottolineato come questo passo fosse stato volutamente dimenticato dalla maggior parte degli autori successivi, e la sua presenza in Chaucer appare pertanto maggiormente significativa.

One is tempted [...] to say that for a Clerk of the Works building and plumbing would have an irresistible appeal [but] whereas in the case of *coctilibus* Chaucer achieves his result by a sort of hammered-out literalness, here he is more tentatively allusive. [...] Chaucer, by combining the three lines into one, achieves, with equally poetic effect, the softer, more nostalgic mood of regret.<sup>212</sup>

Chaucer ricorda la similitudine che precedeva in Ovidio la metamorfosi del gelso ma, inspiegabilmente, omette la metamorfosi in toto, come avevamo visto anche per Gower e Cristina da Pizzano. Si potrebbe ipotizzare che questa “dimenticanza” sia funzionale per rendere la storia di Piramo e Tisbe valida per se stessa e non solamente ai fini della trasformazione finale, ma il fatto resta comunque singolare e insolito.

Molti altri luoghi chauceriani si presterebbero a questo confronto, ma si rimanda ai saggi di N. Callan e M. Burns citati per eventuali approfondimenti.

---

<sup>210</sup>“e mura molto alte con duri mattoni ben cotti”.

<sup>211</sup>“copri i carboni ardenti e il fuoco divampa/ ostacola un amore e la sua furia sarà dieci volte maggiore”.

<sup>212</sup>N. Callan, *op. cit.*, p. 274.

Quello che qui si vuole ricordare è la ripresa dell'antico mito, in particolare della figura femminile, come uno dei casi più significativi di donna esemplare in amore.

Con questi versi si chiude la leggenda di Tisbe (vv. 917-923):

And thus ar Tisbe and Piramus ago.  
Of trewe men I finde but fewe mo  
In alle my bokes, save this Piramus,  
And therfor have I spoken of him thus.  
For hit is deyntee to us men to finde  
A man that can in love be trewe and kinde.  
Heer may ye seen, what lover so he be,  
A woman dar and can as wel as he<sup>213</sup>

in cui l'esemplarità di Tisbe viene valutata in rapporto a quella di Piramo. E questa chiusa giunge quasi inaspettatamente per chi legge con attenzione tutto il testo della *Leggenda*, segnato dalla presenza di giudizi dell'autore sotto forma di ammonizioni rivolte a tutte le amanti, e presente anche nella preghiera finale di Tisbe rivolta a Dio, che

[...] lat no gentil woman her assure  
To putten her in swiche an aventure<sup>214</sup> (vv. 905-906)

e poco prima:

and that is routhe  
That ever woman wolde be so trewe  
To trusten man, but she the bet him knewe!<sup>215</sup> (vv. 800-801)

Sono questi passi della *Leggenda* che fanno pensare che “[Chaucer's] *moralitas* for Thisbe is an ironical apology for putting a man among the exemplars of feithfulness in love”<sup>216</sup>, concetto già presente, in maniera più generica, nel proemio dell'opera. Qui Chaucer, ammirando la folta schiera di donne fedeli al seguito del dio dell'Amore, ammetteva tutto il suo stupore:

And after hem com of women swich a traas,  
That, sin that god Adam had mad of erthe,  
The thridde part of mankynd, or the ferthe,

---

<sup>213</sup>“E questo è quello che è successo a Piramo e Tisbe./ Tra gli uomini di tutti i miei libri/ ne ho trovati pochi più fedeli di questo Piramo/ e per questo ho parlato così di lui./ perché è un piacere raro per noi uomini trovare/ un uomo che sa essere tenero e vero in amore./ Qui si può vedere che, qualunque amanti egli possa essere, una donna ha mente e coraggio di fare altrettanto bene.”

<sup>214</sup>“non permetta che le donne gentili siano così fiduciose/ da porsi in rischi così pericolosi”.

<sup>215</sup>“è un peccato/ che una donna debba essere sempre così fedele/ da prestare giuramento a un uomo prima di conoscerlo meglio!”

<sup>216</sup>N. Callan, *op. cit.*, p. 270.

Ne wende I nat by possibilitee,  
Had ever in this wyde worlde y-be;  
And trewe of love these women were echoon.  
Now whether was that a wonder thing or noon<sup>217</sup> (vv. 285-291).

Forse le *Leggende* che seguono questo proemio dovevano servire all'autore per ricredersi sulle donne e sui loro comportamenti amorosi. E, almeno per quanto riguarda Tisbe, in parte raggiunge il suo scopo.

Ma c'è chi ha visto nell'opera di Chaucer niente di tutto ciò, bensì “the construction of a collection of metaphors on the dangers of writing from source materials [:the] metaphors on writing (and sometimes on reading) form the underlying structure of the Legend”<sup>218</sup>. L'autrice del saggio rilegge tutti gli elementi della storia alla luce di questa nuova linea interpretativa: il muro diventa metafora della separazione nel tempo e nello spazio dalle fonti storiche: come Piramo e Tisbe non possono vedersi attraverso il muro, noi non possiamo vedere la storia, ma solo “sentirla” dalle fonti, esattamente come i due giovani possono soltanto ascoltare le reciproche voci. E per i giovani amanti “passare” il muro ha avuto conseguenze disastrose perché ha portato al fraintendimento di Piramo dei segni trovati nel bosco: questo può accadere per tutti i casi di lettura dei segni, di qualsiasi tipo. “The legend rejects the idea that there can be a happy ending when we try to connect with the source (in this case, changed to a person) from which we are separated by time (in this case a wall)”<sup>219</sup>.

Se sia questa la giusta lettura dell'opera di Chaucer non siamo in grado di dirlo. Ma preferiamo vedere in Chaucer quell'autore “che i contemporanei riconobbero come maestro e guida: il cantore dell'amor cortese [che con lui]

---

<sup>217</sup>“E dopo di loro arrivò quasi un treno di donne/ tante che credo che fossero, da quando Dio creò Adamo dalla terra/ solo la terza o la quarta parte possibile / di tutte quelle che fino ad oggi vissero nel mondo./ E tutte furono fedeli in amore, ora, è questa una cosa meravigliosa o no?”

<sup>218</sup>L. J. Getty, “‘Other smale Ymaad Before’: Chaucer as historiographer in The Legend of Good Women”, in *The Chaucer Review*, vol. 42, n. 1, 2007, p. 50. Nel saggio l'autrice parte dal proemio dell'opera di Chaucer e vi individua tutti gli elementi che concorrono a sostenere la tesi secondo cui il tema principale della *Leggenda* sarebbe la verità, le menzogne e i fraintendimenti possibili leggendo un testo. Rimando a questo studio per eventuali approfondimenti.

<sup>219</sup>*Ibidem*.

acquista autonomia, profondità psicologica e nobiltà di sentimento”<sup>220</sup>, al di là di ogni altra possibile (e forse anche più corretta) interpretazione.

Molti critici si sono soffermati inoltre sui legami tra Chaucer e Boccaccio e sui debiti che il poeta inglese avrebbe nei confronti del nostro novelliere anche per quanto riguarda la vicenda degli amanti babilonesi. Sappiamo che Boccaccio aveva apprezzato in modo particolare la loro storia: la troviamo ripetuta nel *De mulieribus claris* (cap. XIII), accennata nel *Filocolo* (I,24,4 e III 63,13), nella *Teseida* (VII, 62), nell'*Elegia di Madonna Fiammetta* (VIII, 4) e nell'*Amorosa Visione* (canto XXI)<sup>221</sup>.

Sicuramente la *Leggenda* di Chaucer deve al *De mulieribus* la conformazione dell'opera come elenco di figure femminili degne di nota e all'*Amorosa visione* la struttura “a visione” per l'appunto. Ed entrambi gli autori seguono molto da vicino l'originale latino, tanto che alcuni passi sembrano essere una vera e propria traduzione o trasposizione delle parole ovidiane. Ma l'intento con cui i due autori inseriscono la leggenda di Tisbe nelle loro opere è molto differente. Di Chaucer abbiamo già parlato, non ci dilungheremo oltre. Del Boccaccio è sufficiente ricordare le frequenti affermazioni, sparse in molti suoi scritti, sulla fatalità dell'amore e sull'insipienza umana che vi si oppone, per capire in che direzione va anche la narrazione della favola di Piramo e Tisbe.

Uno dei temi più cari a Boccaccio infatti è senza dubbio “il comportamento da tenere, da parte dei genitori, nei confronti di figli travolti dalla passione

---

<sup>220</sup>S. Perosa, Prefazione di *L'allegoria d'amore*, Torino, Einaudi, 1969, p. 15.

<sup>221</sup>Del *Filocolo* se ne parlerà nel prossimo capitolo, per quanto riguarda l'*Elegia* e la *Teseida* riportiamo in nota i brevi accenni alla favola di Piramo e Tisbe. Nell'*Elegia*, VIII, 4 emerge ancora una volta come l'obbiettivo primo sia suscitare il compianto per la vicenda: “Considerate adunque costoro, mi viene la pietà dello sfortunato Piramo e della sua Tisbe, alli quali io porto non poca compassione, immaginandoli giovinetti, e con affanno lungamente avere amato, e essendo per congiungere i loro disii, perdere se medesimi. Oh quanto è da credere che con amara doglia fosse il giovinetto trafitto, nella tacita notte, sopra la chiara fortuna, a piè del gelso trovando li vestimenti della sua Tisbe dilaniati da salvatica fiera e sanguinosi, per li quali segnali egli meritamente lei divorata comprese! Certo l'uccidere se medesimo il dimostra. Poi in me rivolgendo i pensieri della misera Tisbe, guardante davanti da sé il suo amante pieno di sangue e ancora con poca vita palpitante, quelli e le sue lagrime sento, e sì le conosco cocenti, che appena altre più che quelle, fuori le mie, mi si lascia credere che cuocano, però che questi due, sì come li già detti, nel cominciare delli loro dolori, quelli terminarono. Oh felici anime, le loro, se così ne l'altro mondo s'ama come in questo! Niuna pena di quello si potrà adeguare al diletto della loro eterna compagnia.” Testo tratto da V. Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Vol. V.2, Milano, Mondadori, 1974, p. 173. Nella *Teseida* l'accento è molto più breve: “Videvi istorie per tutto dipinte/ intra le quai, con più alto lavoro,/ della sposa di Nin vide distinte/ l'opere tutte; e vide a piè del moro/ Piramo e Tisbe, e già le gelse tinte”. Testo tratto da V. Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Vol. II, Milano, Mondadori, 1974, p. 475.

amorosa.”<sup>222</sup> Sia nell'*Amorosa visione* che nel *Filocolo*, dove si trovano affermazioni sulla fatalità dell'amore e l'incompetenza dei genitori che vogliono reprimere un sentimento così forte, sono presenti chiari riferimenti alla storia di Piramo e Tisbe. La vicenda della giovane fanciulla babilonese e del suo amato viene eretta dall'autore a modello esemplare dell'impossibilità di porre freni all'impetuosità dell'amore.

Nell'*Amorosa visione* (canto XX) Boccaccio ricorda con queste parole la nostra storia:

A lui seguiva poi la giovinetta  
Tisbe, che fuor di Bambillonia uscia  
e verso un bosco sen giva soletta.  
Né li guari lontano, la sua via  
fornita, un velo lasciava fuggendo  
per una leona che a ber venia  
della fontana, dov'ella attendendo  
Piramo si posava nell'oscura  
notte; così se n'entrava correndo  
ove già fu la vecchia sepultura  
di Nino. E poi si vedeva venire  
Piramo là con sollecita cura,  
a sé intorno mirando se udire  
o veder vi potesse se venuta  
vi fosse Tisbe, secondo il suo dire.  
Lui ciò mirando, in terra ebbe veduta,  
perché la luna risplendeva molto,  
la vesta che a Tisbe era caduta,  
tutto stracciato e per terra rivolto  
con un mantello il bel vel sanguinoso,  
per che tutto si cambiò nel volto.  
Ricogliendo essi pareva che doglioso  
dicesse: « Oimè, Tisbe, chi ti uccise?  
chi mi ti tolse, dolce mio riposo? ».  
Ontoso tutto lagrimando mise  
la mano ad uno stocco ch'avea seco,  
col qual dal corpo l'anima divise.  
Parea dicesse piangendo: « Con teco,  
Tisbe, morirò, acciò ch'all'ombre spesse  
di Dite, lassa, ti ritruovi meco »;  
e sbigottito pareva che cadesse  
quivi sopra 'l mantello, a piè d'un moro,  
e del suo sangue i suoi frutti tignesse.  
Non diletta a Tisbe il gran dimoro;  
colà dond'era uscì, e disse: « Forse  
quella bestia è pasciuta, e già non loro  
suol uso a noi far male »: ed oltre corse  
alla fontana, e non credea che fosse  
essa quando le more rosse scorse.

---

<sup>222</sup>E. Filosa, "Intertestualità tra Decameron e De mulieribus claris: la tragica storia di Tisbe e Piramo", *Heliotropia-an online journal of research to Boccaccio scholars*, vol. 3, n.1, 2006, p. 2.

In ciò mirando, tutta si percosse  
quando Piramo vide ancor tremante,  
e dal suo petto il ferro aguto mosse  
e 'n su quel si gittò, dicendo: « Amante,  
io son la Tisbe tua! mirami un poco  
anzi ch'io muoia », e più non disse avante:  
rimirandola, cadde morta loco.<sup>223</sup> (vv.43-88)

Molti versi di questo canto risuonano come una traslitterazione delle parole delle *Metamorfosi*<sup>224</sup> e “Boccaccio sembra [qui] voler conferire a tutto l'episodio un movimento più intenso e drammatico che anima la scena di una commozione che non è nelle altre rievocazioni boccacciane”<sup>225</sup>.

Per il nostro discorso più interessanti appaiono però i versi che aprono il canto successivo (il XXI) e che fungono da commento alla favola di Tisbe e Piramo:

Or miri adunque il presente accidente  
qualunque è que' che vuol legge ad amore  
impor, forse per forza, strettamente.  
Quivi credo vedrà che 'l suo furore  
è da temprar con consiglio discreto,  
a chi ne vuole aver fine migliore.  
Vivean di questi i padri, ciascun lieto  
di bel figliuolo: e perché contro a voglia  
gli strinser, n'ebbe doloroso fleto.  
E così spesse volte altri si spoglia  
di ciò che e' si crede rivestire,  
e poi convien che senza pro si doglia.<sup>226</sup> (vv. 1-12)

Una condanna dura, senza appello, quella che Boccaccio rivolge direttamente ai genitori di Piramo e Tisbe e indirettamente a tutti coloro che vogliono *legge ad amor impor*. Vedremo successivamente che questo motivo ritornerà anche nell'Introduzione alla novella VIII della IV giornata del Decameron, quella di Girolamo e Salvestra, che presenta molti punti di contatto con la storia di Piramo e Tisbe.

---

<sup>223</sup>V. Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Vol. III, Milano, Mondadori, 1974, pp. 75-75.

<sup>224</sup>Citiamo solo alcuni esempi di ripresa testuale: il v. 47 (“un velo lasciava fuggendo”) rimanda a *Met*, IV, 101 (*dumque fugit tergo velamina lapsa reliquit*); i vv. 65-66 (“chi mi ti uccise?/chi mi ti tolse, dolce mio riposo?”) al 142 (*quis te mihi casus ademit?* In bocca a Tisbe nelle *Metamorfosi*, a Piramo nell'*Amorosa visione*); il v. 86 (“io son la Tisbe tua! Mirami un poco!”) ai vv. 143-144 (*Tua te carissima Thisbe/ nominat. Exaudi, vultusque attolle iacentes!*)

<sup>225</sup>V. Branca, *Note al c. XX*, p. 661.

<sup>226</sup>V. Branca, *op. cit.*, p.75.

Ma torniamo al *De mulieribus* da cui eravamo partiti. Anche qui le riprese testuali da Ovidio si fanno sentire. Forse più interessante è però vedere con quali sottili novità il Certaldese rinnova la tragica storia e la rende così compassionevole.

Fin dal principio, anticipando il tragico finale della vicenda, Boccaccio indirizza la lettura del testo e l'atteggiamento caritatevole che il lettore deve avere nei confronti di una storia *infelix* :

Tisbes, babilonia virgo, infelicis amoris exitu magis quam opere alio inter mortales  
celebris facta est.<sup>227</sup>

Nelle righe successive, forse per dare una parvenza di storicità al personaggio, l'autore afferma che

Huius etsi non a maioribus nostris qui parentes fuerint habuerimus, intra tamen  
Babiloniam habuisse cum Pyramo, etatis suo puero, contiguas domos satis creditum  
est.<sup>228</sup>

Il racconto prosegue, come nella versione originale, con la fase dell'innamoramento dei giovani e del divieto imposto dai padri al loro matrimonio. Ma in Boccaccio viene data più importanza alle cause che hanno fatto sorgere l'amore tra Piramo e Tisbe: sia quelle esterne (la vicinanza, già presente in Ovidio) sia quelle psicologiche, assenti invece nelle *Metamorfosi*:

Quorum cum esset iure convicini quasi convictus assiduus et inde eis adhuc pueris  
puerilis affectio, egit iniqua sors ut crescentibus annis, cum ambo formosissimi  
essent, puerilis amor in maximum augetur incendium [...]<sup>229</sup>

Piramo e Tisbe non sono mai stati così umani e così vicini ai lettori, di qualsiasi epoca.

Anche il motivo del divieto paterno, che in Ovidio non trovava specificazioni ulteriori, viene nel *De mulieribus* spiegato in questi termini:

---

<sup>227</sup>“Tisbe, vergine di Babilonia, divenne famosa tra gli uomini più per la fine del sciagurato amore, che per altra opera.” Tutti i testi e le traduzioni sono tratte da P. G. Ricci, *Giovanni Boccaccio. Opere in versi-Corbaccio-Trattatello in laude di Dante- Prose latine-Epistole*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1965. La versione di Boccaccio riprende quella ovidiana per la collocazione iniziale del nome della protagonista (in questo caso della sola Tisbe).

<sup>228</sup>“E benché noi non abbiamo saputo dai nostri passati di che parentado questa sia nata, fu nondimeno creduto che ella abbia avuto in Babilonia la casa contigua a quella di Piramo, giovinetto di sua etade.” Il *contiguas domos* ricalca letteralmente il v. 57 delle *Metamorfosi* (*contiguas tenere domos*).

<sup>229</sup>“I quali, per la vicinanza, vivendo insieme continuamente, e perciò stringendosi tra loro, sin da bambini, un legame d'affetto, avvenne che, per iniqua fortuna, crescendo essi negli anni e divenuti bellissimi, l'affetto della puerizia crebbe in grandissima passione [...]”.

Sane, cum iam grandiscula fieret Tisbes, a parentibus in futuros hymeneos domi detineri cepta est.<sup>230</sup>

È un'interpretazione valida forse solo per il tempo di Boccaccio, ma è chiara la volontà di rendere i protagonisti dei personaggi “storici” e di fare della loro storia una vicenda plausibile.

Probabilmente per restare nell'ambito storico Boccaccio sceglie di rendere i suoi protagonisti dei personaggi silenti: questo dà effettivamente alla storia una parvenza di realtà e veridicità. Le parole che Piramo e Tisbe si rivolgono attraverso la fessura murale vengono rese dal novelliere con un'accumulazione di termini indicanti gli stati d'animo degli amanti:

sepe suspiria lacrimas fervores desideria et passiones omnes aperiebant suas, non nunquam etiam orare invicem pacem animorum amplexus et oscula pietatem fidem dilectionemque perpetuam.<sup>231</sup>

Come in Ovidio (e in Chaucer) la decisione di fuga è presa da entrambi i giovani e come in Chaucer ma non in Ovidio Tisbe esce per prima di casa perché *ardentior* o, come dice il poeta inglese, perché *Tisbe hath so greet affeccioun/ And so greet lykyn Piramus to see*<sup>232</sup>. Solo in Boccaccio e in Chaucer, che riprendono in questo la versione d'origine, Tisbe esce di casa *amicta pallio, With her face y-wimpled*<sup>233</sup>. La narrazione prosegue in linea con quella ovidiana: l'arrivo della leonessa, la perdita accidentale del velo, la fuga di Tisbe (in Boccaccio trova rifugio sul monumento, non in una grotta oscura) e l'arrivo di Piramo che scopre al chiarore della luna il velo lacerato di Tisbe<sup>234</sup>. Qui senza esitazioni Piramo, deciso a morire, si trafigge il petto con la spada.

---

<sup>230</sup>“E certo, essendo già grandicella Tisbe, cercando i parenti di maritarla, cominciarono a tener quella in casa.”

<sup>231</sup>“spesse volte palesavano i sospiri, le lacrime, i desiderii e tutte le loro passioni e alcune volte giuravano l'un all'altro la pace de' loro animi, gli abbracci, i baci, la comprensione, la fedeltà, il perpetuo amore.”

<sup>232</sup>“Tisbe ha un così forte sentimento / e desiderio di vedere Piramo”.

<sup>233</sup>“ con il volto coperto”.

<sup>234</sup>Quello del chiarore di luna è un elemento importante all'interno della favola, presente nella grande maggioranza degli autori che del mito hanno trattato e che vedremo arriverà fino a Shakespeare che ne farà, nel *Sogno di una notte di mezza estate*, un vero e proprio personaggio.

Giunge anche Tisbe, ormai sicura, e ancora una volta Boccaccio cerca di rendere il personaggio più umano e compassionevole. È l'unica testimonianza in cui Tisbe, incamminata verso la fontana e

cui iam propinqua palpitantem adhuc Pyramus sentiens, pavefacta fere iterum abiit.<sup>235</sup>

Boccaccio dota la sua Tisbe di uno spessore psicologico che le era estraneo, soprattutto nel momento di maggior tensione, quando scopre il corpo dell'amato agonizzante

primo, mesta tandem ingenti cum fletu frustra prestare subsidia et animam retinere osculis et amplexu aliquandiu conata est. Verum, cum nec verbum aurire posset sensissetque nil pendi tam ferventi pridie desiderio optata basia et amantem in mortem festinare videret, rata quoniam eam non comperisset occisium<sup>236</sup>.

Dopo averlo chiamato e aver assistito al miracolo dell'amato morente che riapre gli occhi ("Mirum dictu![moriens] osculos in morte gravatos aperuit, et invocantem aspexit"<sup>237</sup>), Tisbe "pectori adolescentis cultroque superincubuit"<sup>238</sup> quasi inconsciamente come avevamo visto per la Tisbe di Gower.

Così Boccaccio chiude la novella:

Quis non compatiatur iuvenibus? Quis tam infelici exitui lacrimulam saltem unam non concedet? Saxeus erit. Amarunt pueri: non enim ob hoc infortunium meruere cruentum; florentis etatis amor crimen est, nec horrendum solutis: in coniugium ire poterat; peccavit sors pessima, et forsitan miseri peccavere parentes. Sensim quippe frenandi sunt iuvenum impetus, ne dum repentino obice illis obsistere volumus, desperantes in precipitium inpellamus. Immoderati vigoris est cupidinis passio et adolescentium fere pestis et comune flagitium; in quibus - edepol! - patienti animo toleranda est, quoniam sic rerum volente natura fit, ut scilicet dum etate valemus ultro inclinemur in prolem, ne humanum genus in defectum corruat, si coitus differantur in senium.<sup>239</sup>

---

<sup>235</sup>“alla quale essendo già presso, sentendo Piramo ancora sbattersi, temendo di nuovo quasi si ritrasse.”

<sup>236</sup>“da prima rimase di sasso, finalmente disperata con grandissimo pianto sforzossi indarno per un poco di dargli aiuto, baciandolo e abbracciandolo. Ma non potendo trarre da lui alcuna parola, e sentendo che non apprezzava i baci poco innanzi desiati con tanto ardore, e vedendo l'amante finire, pensò che si fosse ucciso per non averla trovata.”

<sup>237</sup>“Oh meraviglia![il moribondo] aperse gli occhi gravati dalla morte, e guardò quella ch'li chiamava.”

<sup>238</sup>“si lasciò cadere sopra la spada e sul petto del giovine”.

<sup>239</sup>“E chi non avrà compassione a quei giovani, chi non darà almeno una lagrima a sì infelice morte, sarà di pietra. Quegli si amarono in puerizia, e per questo non meritavano isciagurata morte; perchè peccato di giovanile etade non è orribile peccato per quelli che sono isciolti di matrimonio, il quale poteva seguire; e forse peccarono i miseri parenti. Appoco appoco per certo si debbono frenare le volontà degli uomini, acciocchè, volendo contrastare al subito suo imperio, non si sospingano per disperazione a pericolo. La passione desiderosa e senza temperanza, è quasi come una pestilenza e un tormento de' giovani, nei quali certamente egli si dee portare con paziente animo; perchè, volendo così la natura delle cose, avviene questo infino che noi siamo forti per la etade, quando noi ci pieghiamo ad avere figliuoli; acciocchè l'umana generazione non manchi, indugiando lo ingenerare alla vecchiezza.”

Mai come in questo caso è valida l'affermazione di Ferroni che Boccaccio “era animato da un vero entusiasmo per la comunicazione letteraria in quanto tale, per il mondo dell'invenzione e della fantasia” e allo stesso tempo “voleva che la letteratura si ripercuotesse nel contesto sociale, agisse su ascoltatori e ascoltatrici [...] che dalla lettura dovevano ricavare qualcosa di piacevole.”<sup>240</sup>

Il Certaldese, particolarmente sensibile alla tematica amorosa, dimentica (o forse tralascia volutamente) la metamorfosi del moro e fa finire la storia con l'immagine del sangue degli innamorati mischiato assieme, in quell'abbraccio che la Fortuna aveva impedito loro in vita:

Et sic quos amplexui placido invida Fortuna iungi minime passa est, infelicem  
amborum sanguinem misceri prohibuisse non potuit.<sup>241</sup>

Questa è una delle tante strade interpretative a cui la storia di Piramo e Tisbe hanno dato adito. Vedremo nel prossimo paragrafo come anche un semplice elemento della narrazione, o una semplice espressione, hanno dato vita a vere e proprie rielaborazioni sul tema.

### 2.3 *Piramus et Tisbe duo sunt nec sunt duo*

All'inizio del presente capitolo avevamo già accennato all'importanza e alla fortuna della storia di Piramo e Tisbe nelle scuole di retorica del Medioevo.

Colpisce soprattutto che l'amore di Piramo e Tisbe abbia avuto più successo di molti altri esempi di amore infelice che la classicità aveva lasciato. Ma “ its ironies and moral ambiguities [...] enabled the practitioner to explore his own interest in and ambivalent attitude toward eros”<sup>242</sup> e, suggerisce sempre Glendinning, eros e

---

<sup>240</sup>G. Ferroni (a cura di), *L'esperienza letteraria in Italia. Dalle origini al Cinquecento*, Milano, Einaudi scuola, 2006, p.279.

<sup>241</sup>“E così l'odiosa fortuna non potè vietare che lo infelice sangue d'amendue si mischiasse insieme, la quale non aveva comportato che si giugnessero insieme con piacevole abbracciare”.

<sup>242</sup>R. Glendinning, “Pyramus and Thisbe in the Medieval Classroom”, *Speculum*, 61, n.1, p.54.

retorica erano strettamente legati in un'epoca in cui l'interesse cresceva in entrambi i campi.

I sei poemetti in lingua latina, ricordati all'inizio del paragrafo, sono solo una piccolissima parte degli esercizi che con ogni probabilità furono prodotti nelle scuole medievali con protagonisti i due giovani amanti babilonesi.

Nel già citato saggio di Glendinning questi testi sono stati messi a confronto e hanno rivelato legami intertestuali molto interessanti che dimostrano che furono scritti “not only under similar circumstances, but within the same school tradition”<sup>243</sup>. Tutti eccetto uno -*A cunis mens una duos, amor unus ultrumque*<sup>244</sup>- sono il risultato di un'amplificazione dell'originale ovidiano e presentano quelle caratteristiche dovute all'*amplificatio* già individuate per il lai di *Piramus et Tisbé*. All'inizio della serie troviamo il poemetto di Matteo di Vendôme<sup>245</sup> (detto Vindocinensis) *Est amor ardoris species et causa cruoris, da cui probabilmente discendono tutti gli altri componimenti. Per questo motivo si analizzerà più nello specifico questo testo, facendone anche una prima e timida traduzione.*

Ci è sembrato che il tema centrale delle rese latine del mito fosse quello del “one soul in bodies twain”<sup>246</sup>: motivo che prende spunto da una citazione letterale tratta da Ovidio, *Met.* IV, v. 108. E' Piramo che parla e:

“una duos” inquit “nox perderet amantes”<sup>247</sup>

---

<sup>243</sup>R. Glendinning, *ivi*, p. 62.

<sup>244</sup>Che consta di soli 70 versi.

<sup>245</sup>Di Matteo Vindocinensis possediamo pochissime notizie biografiche fornite dall'autore stesso nelle sue opere. Sappiamo che visse nella seconda metà del XII secolo e che svolse la propria attività nel triangolo Tours-Orléans-Parigi. Nacque a Vendôme ma studiò a Tours nella scuola di Bernardo Silvestre. Lavorò poi come insegnante a Orléans negli anni in cui compose la sua opera principale, l'*Ars versificatoria*, ma, per contrasti forse con Arnolfo d'Orléans, si trasferì a Parigi per una decina d'anni. Durante il periodo parigino compose le *Epistule*. Tornato a Tours scrisse il *Tobias*. Gli scritti giuntici nella loro totalità sono *Milo*, *Piramus et Tisbe* (ossia *Est amor ardoris species et causa cruoris*) e *Ars versificatoria*. Tutte queste opere mostrano uno stile inconfondibile (che molto deve agli insegnamenti della scolastica) fatto di frasi brevi e antitetiche, ricche di neologismi e vocaboli provenienti dal mondo filosofico. Dal punto di vista metrico Matteo utilizza quasi esclusivamente il distico elegiaco, metro in cui si sente maestro, come afferma egli stesso in due passi delle *Epistule*. Il *Piramus* che qui andremo ad analizzare si presenta come una trasposizione in metro elegiaco dell'episodio delle *Metamorfosi* ed è stato conservato da un solo codice (il Cantabrigiensis Trinity College 895) che non presenta il titolo del componimento ma un commento lasciato dal copista del XV secolo: “Vindocinensis composuit versus infrascriptos”.

<sup>246</sup>R. Glendinning, *op. cit.*, p. 54.

<sup>247</sup>“una stessa notte-disse-vedrà la fine di due innamorati”.

ma che ovviamente riprende il concetto espresso da Tisbe nella preghiera rivolta sia agli déi sia ai genitori.

Analizzando più attentamente i tre miti delle *Metamorfosi* di Narciso, Piramo e Tisbe, Salmacide ed Ermafrodito, è stato notato che questo tema dell'unità desiderata nella morte è presente in tutti e tre e, aspetto più interessante, solo in questi tre casi all'interno di tutto il poema ovidiano.

Più precisamente, oltre al luogo già individuato per il mito di Piramo e Tisbe, il motivo compare in *Met.* III, 473 nel momento in cui Narciso decide di togliersi la vita, consumato dall'amore, ed esclama:

nunc duo concordēs anima moriemur in una<sup>248</sup>;

e quando Salmacide prega gli dèi affinché non la separino mai da Ermafrodito li trova accondiscendenti e così (*Met.* IV, 373-375)

[...] mixta duorum  
corpora iunguntur faciesque inducitur illis  
una [...] <sup>249</sup>;

Scorrendo le concordanze di Ovidio, è stato notato che questo tema ritorna in altri tre soli casi all'interno della produzione ovidiana, in *Heroides*, 11.60, 124; *Heroides* 18, 125-126 e in *Tristia*, 4.4.72<sup>250</sup>. Nel primo caso ci troviamo di fronte ad una lettera scritta da Canace<sup>251</sup> a Macareo, suo fratello e amante. L'eroina

---

<sup>248</sup>“ Ora invece morremo congiuntamente, spirando, due, un'anima sola”.

<sup>249</sup>“i corpi dei due si mescolano e si fondono, si amalgamano in una sola figura”. Per la traduzione vedi nota sopra.

<sup>250</sup>Il tema dell'unità indissolubile degli amanti è presente anche nell'*Alcesti* dove l'eroina si sacrifica per salvare il marito Admeto da morte certa. Con la morte della sposa Admeto scopre “come l'alternativa, tra due che si amano, non sia tra vita e morte [...] ma come la morte di uno dei due coniugi condanni a morte metaforica anche l'altro [. Così traduce Carlo Diano la controversa] antistofe seconda del secondo stasimo:

Ma tu che della giovinezza  
eri al fiore, sei morta per l'uomo  
che t'era sposo e te ne sei andata.  
Così potessi anch'io trovarlo  
l'amore *che di due fa uno*,  
sorte che è rara nella vita.  
E allora sì che senza cura  
quanto ho di tempo la vivrei. (vv. 473-476)

Dove va notata la traduzione dell'*hapax συνδυάδος*: ' che di due fa uno' ". (F. Donadi, “L'*Alcesti* di Eboli”, *Lexis*, 24, 2006, pp. 397-398.)

<sup>251</sup>Il personaggio di Canace è parso avere anche un aspetto in comune con quella Tisbe del perduto mito greco cui si faceva riferimento all'inizio del lavoro: come lei, per la vergogna di essere rimasta incinta, deve togliersi la vita. Inoltre, come la Tisbe delle *Metamorfosi*, nel momento di massima agitazione e tensione (quando il padre Eolo afferra il

scrive la lettera mentre già tiene in pugno la spada con cui poi si toglierà la vita dopo che il padre Eolo aveva ordinato di far sbranare il nipotino nato dall'unione dei suoi due figli e ha fatto portare a Canace una spada perché sappia cosa farne. Nel corso della missiva il tema dell'unità divisa in due corpi torna due volte. La prima al verso 60, quando Macareo, piegato sul corpo di Canace partoriente, la invita a non lasciarsi sopraffare dal dolore e a restare in vita e a

[...] nec unius corpore perde[re] duos<sup>252</sup>;

la seconda al verso 126, all'interno della preghiera che la fanciulla rivolge all'amato fratello chiedendo che il suo corpo e quello del figlioletto siano sepolti in una stessa urna:

urnaque nos habeat quamlibet arta duos!<sup>253</sup>

La lettera 18 è quella scritta da Leandro a Ero. La loro vicenda è per certi aspetti simile a quella di Piramo e Tisbe. Anche loro amanti separati, divisi non solo fisicamente da uno stretto di mare ma anche da costrizioni esterne in quanto Ero, sacerdotessa di Afrodite, aveva dedicato la sua vita alla dea; anche loro devono escogitare stratagemmi per vedersi (in questo caso la lanterna che Ero accende per mostrare la via a Leandro che tutte le notti attraversa a nuoto lo stretto di mare che li separa) e anche la loro storia avrà un finale tragico. La vicenda diverge però da quella degli amanti babilonesi per un aspetto che è fondamentale nella vicenda delle *Metamorfosi*: mentre Piramo si uccide per l'equivoco del velo, elemento attorno a cui gravita l'intera vicenda, Leandro muore perché la luce-guida si spegne e, perso il punto di riferimento, viene inghiottito dalle acque. In entrambi i casi invece l'eroina si uccide per la disperazione e il dolore dopo la morte dell'amato.

---

neonato per darlo in pasto alle belve per Canace, quando vede il corpo agonizzante di Piramo per Tisbe) il rabbrivire della protagonista viene paragonato al tremolio dell'acqua del mare increspata da una leggera brezza. Nel caso delle *Heroides* non abbiamo ovviamente nessun tipo di metamorfosi finale ma è curioso notare questi possibili richiami tra miti e storie lontane.

<sup>252</sup>“non perdere due corpi in uno solo”. Testo e traduzione per i passi delle *Heroides* tratti da Ovidio, *op. cit.*

<sup>253</sup>“e, pur se stretta, ci accolga entrambi un'urna.”

Nelle parole che Leandro scrive a Ero torna il motivo dell'unità degli amanti divisa (qui anche nell'accezione della lontananza spaziale degli innamorati) e il desiderio di ritrovare l'unità:

Ei mihi! Cur animis iuncti secernimur undis,  
unaque mens, tellus non habet una duos?<sup>254</sup>

Nella quarta elegia del quarto libro dei *Tristia*, centrata sul tema dell'*error* che costò la *relegatio* all'autore in quel posto così ostile che fu per lui Tomi, Ovidio descrive la località in modo da accentuarne l'ospitalità e ricorda che vi passò anche Oreste tormentato dalle sue Erinni, in preda alla furia e alla pazzia e accompagnato da Pilade, amico fedele. Così si legge ai vv. 69-73:

quo [...], dubium pius an sceleratus, Orestes  
exactus Furiis venerat ipse suis,  
et comes exemplum veri Phoeus amoris,  
qui duo corporibus, mentibus unus erant.<sup>255</sup>

Solo nel primo caso (quello di Canace) il gioco "numerico" compare in un contesto simile a quello in cui compare anche nel mito di Piramo e Tisbe, all'interno di una preghiera, mentre nell'ultimo esempio siamo all'interno dell'amore omosessuale per un amico e alla perfetta sintonia e unità raggiunta in amicizia. Ma è interessante comunque notare come questa tematica compare in pochissimi luoghi dell'opera ovidiana e che, proprio in virtù di questa rarità, dovesse avere agli occhi dell'autore un significato e un valore particolare.

I tre miti delle *Metamorfosi* ricordati prima ci sono parsi presentare un gran numero di punti di contatto e legami interni che, a nostro avviso, possono non essere del tutto casuali. In primo luogo per la presenza del tema dell' "unità divisa" e in secondo luogo perché questo appare in circostanze narrative simili, ossia in punto di morte dei protagonisti e sotto forma di preghiera rivolta agli dèi o ai genitori<sup>256</sup> che permettano l'unione tanto desiderata almeno dopo la morte.

---

<sup>254</sup>"Ah, perché noi, congiunti nell'animo, divide/ l'onda, e la stessa terra entrambi non ci accoglie?" (vv. 125-126). Testo e traduzione tratti da Ovidio, *op. cit.*

<sup>255</sup>"e vi giunsero, se pio o criminale non saprei,/ Oreste stesso dalle sue furie inseguito/ e il compagno focese autentico esempio di un amore/ che erano due corpi e un'anima sola". Testo e traduzione tratti da Ovidio, *op. cit.*

<sup>256</sup>Come avevamo visto anche per Canace.

In tutti e tre i casi siamo di fronte a amori in un certo senso difficili e infelici: Narciso, desiderato dalla ninfa Eco, la rifiuta per distruggersi di desiderio per un'ombra, la sua, inafferrabile e infinitamente lontana proprio perché troppo vicina; di Piramo e Tisbe sappiamo bene la storia tragica; Salmacide arde d'amore per il bell'Ermafrodito, che la respinge, ma che lei prenderà con la forza nonostante il volere contrario del giovane.

Una lettura più attenta delle storie in questione ha portato alla luce anche altre similitudini tra elementi ed espedienti narrativi.

Narciso, come Piramo e Tisbe, si innamora e dialoga con una figura situata a distanza ravvicinata da lui ma paradossalmente anche infinitamente lontana: come i due amanti babilonesi sono separati da un semplice muro che però, essendo crepato, permette loro di parlarsi, così tra Narciso e la sua immagine si frappone un sottilissimo specchio d'acqua che consente di vedere l'amato ma non di toccarlo. E in entrambi i casi sia la fessura sia la fonte sono descritti come elementi da sempre presenti ma fino ad allora mai scorti da nessuno: Narciso si avvicina infatti ad una fonte

quem neque pastores neque pastae monte capellae  
contigerant aliudve pecus, quem nulla volucris  
nec fera turbarat nec lapsus ab arbore ramus<sup>257</sup>. (Met. III, 408-410)

Come il muro di Babilonia anche questa fonte sembra immersa in un "tempo senza tempo", mitico e simbolico. E solo qui l'amore può avere luogo.

Ci sono poi degli evidenti richiami testuali tra le tre storie: in tutte viene fatto riferimento al processo di maturazione e al colore scuro, rosso, dei frutti maturi. Così il petto di Narciso

[...] traxerunt tenuem percussa ruborem,  
non aliter quam poma solent, quae, candida parte,  
parte rubent, aut ut variis solet uva racemis  
ducere purpureum, nondum matura, colorem<sup>258</sup> (Met, III, 482-485)

e quando Salmacide si dichiara ad Ermafrodito, questo, per la vergogna

[...] rubor ora notavit

---

<sup>257</sup>“a cui mai si erano accostati pastori o caprette portate al pascolo sui monti o altro bestiame, che mai era stata agitata da un uccello o da un animale selvatico o da un ramo caduto da un albero.”

<sup>258</sup>“[...] percosso si tinge di un tenue rossore, così come i pomi, bianchi da una parte, dall'altra rosseggiano, o come l'uva, in grappoli cangianti, si vela, quando matura, di un colore porporino.”

(nescit enim, quid amor), sed et erubuisse decebat.  
Hic color aprica pendentibus arbore pomis<sup>259</sup>. (Met. IV, 329-331)

Sappiamo come il mutamento di colore delle more sia al centro del mito dell'amore di Piramo e Tisbe.

Ulteriori legami sono stati intravisti tra il mito degli innamorati di Babilonia e quello di Ermafrodito. Innanzitutto entrambi vengono presentati dalla narratrice come favole poco conosciute o comunque non comuni: la prima è una *non vulgaris fabula*, l'altra è definita da Alcitoe una *dulcis novitas* (IV, 284); entrambe sono scelte dalle rispettive narratrici dopo aver vagliato e scartato altre storie considerate troppo note. Inoltre sia il mito di Piramo e Tisbe sia quello di Salmacide e Ermafrodito sono narrati per spiegare un fenomeno naturale: l'origine del colore scuro delle more uno, il motivo per cui la fonte Salmacide snervi e ammolisca le membra l'altro. E in entrambi i casi si tratta di fenomeni di cui tutti conoscono l'esistenza ma di cui al contempo pochi conoscono le cause. E la trasformazione finale nel caso di Salmacide ed Ermafrodito riguarda sì loro stessi (fusi in unico essere indistinto, l'androgino) ma anche un elemento della natura, la fonte in cui sono immersi e che rappresenta in un certo senso il luogo del loro incontro, come in Piramo e Tisbe interessava l'albero di more dove i due si erano dati appuntamento. Il primo mito invece (quello di Narciso) presenta solo la metamorfosi finale del personaggio, ma il fiore in cui viene trasformato è pur sempre elemento anch'esso della natura. Si può forse individuare nei tre casi un filo rosso che collega le varie metamorfosi e che tenta di dimostrare l'esistenza di un perfetto accordo tra l'uomo e la natura, formanti un'unità indissolubile che sembra quasi realizzare compiutamente (e in vita) quel desiderio di fusione espresso degli amanti e da loro raggiunto solo con la morte.

Si può tentare a questo punto una prima ipotesi di collegamento tra le tre storie che descrive una linea circolare che, partendo da Narciso, lega tutti i miti tornando poi al punto di partenza.

Narciso si sdoppia in vita per poter amare se stesso da cui è separato solo da un velo d'acqua ma si rende conto nel momento in cui si distrugge di desiderio che

---

<sup>259</sup>“[...] si tinse in volto di rosso (non sapeva infatti che cosa fosse l'amore), ma anche l'arrossire gli donava: il colore era quello dei pomi che pendono da un albero bene esposto al sole”.

nella morte è destinato a ritornare a quell'unità tanto odiata in vita e simboleggiata poi da un fiore in cui lui è stato trasformato; Piramo e Tisbe vorrebbero in vita essere uniti, ma sono costretti ad essere due, divisi da un muro crepato, per raggiungere solo con la morte l'unità bramata e simboleggiata dal colore scuro delle more; infine Salmacide ed Ermafrodito stravolgono il tradizionale desiderio degli amanti a non dividersi mai perchè in questo caso è solo uno, Salmacide, a desiderarlo, ma viene accontentata dagli dèi e dalla loro (malsana) unione nasce un essere indefinito, che non è né uomo né donna ma tutti e due assieme. Salmacide risulta essere quasi una Eco vittoriosa: entrambe innamorate di un fanciullo che le rifiuta, ma mentre Eco si lascia distruggere dal dolore, Salmacide raggiunge il suo scopo con la forza.

Dal singolo che si sdoppia per tornare uno solo nella morte, passando agli innamorati che desiderano essere uniti simbolicamente dopo la loro dipartita, per arrivare ai due di cui uno solo desidera l'unione ma che vengono questa volta realmente uniti dalla morte creando una vita informe, quella dell'ermafrodito. Da Narciso che si deve sdoppiare per poter amare, alla nascita dell'androgino che racchiude la duplicità tanto desiderata dal figlio di Cefiso: il cerchio si chiude.

Il Medioevo sembra aver colto soprattutto il legame tra il mito di Narciso e quello di Piramo e Tisbe, enfatizzato in alcuni adattamenti<sup>260</sup>. Si accentua il fatto che in entrambi l'amore sia "vissuto in modo egocentrico: la sofferenza non è condivisa, ma rimane un'esperienza profondamente individuale."<sup>261</sup> Inoltre i due episodi possono essere visti come storie di tragica iniziazione all'amore, in cui i protagonisti "imparano a condividere i loro sentimenti solo attraverso l'esperienza della morte: attraverso di essa prendono coscienza dell'altro [...] e parlano [...] in riferimento all'altro"<sup>262</sup>. Ma in particolare le rielaborazioni medievali diventano "un monito a seguire il richiamo dell'amore, a superare lo

---

<sup>260</sup>Ricordiamo che all'inizio del capitolo si era fatto presente che i due miti che ottennero il numero maggiore di rielaborazioni in epoca medievale furono appunto quelli di Piramo e Tisbe e di Narciso.

<sup>261</sup>C. Noacco, *op. cit.*, p. 34.

<sup>262</sup>*Ivi*, p. 35.

specchio nel quale si riflette il proprio io, superficie orizzontale come nel lai di *Narcisse* o verticale, come il muro che separa i due innamorati”<sup>263</sup>.

E dal legame profondo tra le due storie nascono, sempre in questo periodo, opere che le uniscono e ne raggruppano gli elementi principali. Un esempio è il romanzo del XIII secolo di Robert de Blois, *Floris et Lyriopé*, in cui i due protagonisti, paragonati a Piramo e Tisbe, concepiscono un figlio dal nome altamente simbolico: Narciso.

Resta comunque da sottolineare che il tema del “one soul in bodies twain” era presente nella letteratura classica soprattutto all'interno delle relazioni di amicizia tra uomini, basti pensare al *De amicitia* di Cicerone. Ma si può affermare, seguendo Glendinning, che le rielaborazioni della storia di Piramo e Tisbe portarono questo concetto anche all'interno delle relazioni eterosessuali e amorose fino a farlo assurgere a tema importante nella letteratura dei secoli successivi.

Non è questa la sede per analizzare più nel dettaglio i possibili nessi tra questi episodi, anche se sarebbe argomento molto interessante, ma si cercherà di mettere in luce come il tema della dualità in vita e dell'unità ottenuta solo in punto di morte, possibile filo rosso tra i miti ovidiani ricordati, sia stato recepito e sviluppato in epoca medievale, tanto da diventare nevralgico in alcuni testi e da raggiungere nelle epoche successive “a level of sophistication and intensity never to be exceeded.”<sup>264</sup>

E' evidente che i poeti medievali adattarono la storia ai gusti e alla sensibilità dei lettori/ascoltatori che dovevano essere molto più interessati, rispetto all'uditorio di Ovidio, ai risvolti patetico-sentimentali della tragedia. Questo deve averli spinti a enfatizzare notevolmente il tema del “one soul in bodies twain”.

In particolare Matteo Vindocinensis, nel poemetto già ricordato, sviluppa e amplia questo aspetto nei 14 versi iniziali del componimento:

Est amor ardoris et causa cruoris,  
dum trahit insanus in sua fata manus.  
Piramus et Tisbe duo sunt nec sunt duo: iungit  
ambos unus amor nec sinit esse duos

---

<sup>263</sup>*Ibidem.*

<sup>264</sup>R. Glendinning, *op. cit.*, p. 54.

Sunt duo nec duo sunt, quia mens est una duorum,  
 Una fides, unus spirtus, unus amor;  
 Esse duos prohibet amor unicus, una voluntas,  
 Et probat alteritas corporis esse duos.  
 Sunt duo, sunt unum:, sic sunt duo corpore, mente  
 Unum, sicque duos unicus unit amor.  
 Mente pares par forma beat, par gratia morum,  
 Par generis tutulus, par pietatis honor.  
 Sunt similes facies, salus discrimine sexus  
 Audet eos reliquis dispariare pares<sup>265</sup>

per poi portarlo avanti nel corso di tutto il testo in particolare nella preghiera  
 finale di Tisbe (dove compariva abbiamo visto anche in Ovidio):

quo mortis sociat modus unicus, unica causa,  
 clades una, locus unicus, una dies,  
 non disiungat eos tumulus; non audet ulla,  
 quos mors consociat, dissociare manus<sup>266</sup>

Come si può facilmente intuire i termini *unus/ duo/ par* variamente declinati ricorrono spesso: 12 ricorrenze per *duo*, 18 per *unus* e 8 per *par*. Numeri notevoli se consideriamo che l'autore partiva dal testo ovidiano in cui i termini *unus e duo* compaiono una volta sola. È possibile (e molto probabile) che Matteo avesse a disposizione codici ovidiani già glossati (come abbiamo visto anche per l'autore del *Piramus et Tisbé*) o altre rielaborazioni del brano delle *Metamorfosi*, ma ciò non toglie che all'interno del suo *Piramus et Tisbe* siano riscontrabili richiami anche letterali molto forti con l'episodio narrato da Ovidio.

Avevamo già visto per il lai francese le direzioni verso cui vanno le rielaborazioni medievali della storia e le modalità di narrazione, in particolare l'utilizzo delle regole retoriche in voga nelle scuole del periodo. Lo stesso discorso vale anche per il componimento latino. Abbiamo quindi una più ampia descrizione dell'aspetto fisico, della nobiltà di natali e di carattere dei due giovani

---

<sup>265</sup>Tutti i testo sono tratti da Mathei Vindocinensis, *Opera vol. II*, edito F. Munari, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1982. La traduzione che si offre è mia. "L'amore è una forma di furore e causa di crudele violenza,/ mentre folle trascina le mani (degli innamorati) al loro destino./ Piramo e Tisbe sono due ma non sono due: unisce/ entrambi un amore che non permette loro di essere due./ Sono due e non sono due, poiché una sola è la volontà di due,/ una fedeltà, un'anima, un amore;/ un unico amore e uno stesso desiderio, proibisce che siano due,/ anche se la diversità dei corpi prova che sono due./ sono due, sono uno: così sono in due corpi, un solo nella mente / e così un unico amore unisce due./ Sono uguali per carattere, una identica bellezza li arricchisce, di uguale grazia nei modi,/ uguali per origine e per rispetto della pietà./ Sono simili per aspetto, solo il sesso come prova decisiva/ osa distinguere loro che per il resto sono uguali."

<sup>266</sup> "coloro i quali sono uniti da una stessa modalità di morte, da uno stesso motivo/ una stessa spada, uno stesso luogo, uno stesso giorno, non li separi la tomba; nessuna mano/ osi separare chi la morte unisce."

che occupa 16 versi (dal v. 15 al v. 29); del crescere del loro sentimento impedito dal divieto paterno - aggirato anche qui grazie alla scoperta della fessura murale (vv. 31-76). Il racconto prosegue secondo la trama ovidiana, per cui troviamo subito dopo il progetto di fuga dei due (vv. 77-90); l'arrivo al luogo stabilito di Tisbe per prima, il sopraggiungere della fiera e la partenza precipitosa della fanciulla spaventata il cui velo viene sbranato dalla belva (vv. 91-110); il giungere anche di Piramo, la tragica scoperta, il suicidio e la trasformazione del colore delle more (vv. 111-133); l'uscita di Tisbe dal nascondiglio e il drammatico finale (vv. 134-170). Il poemetto si conclude con quattro versi in cui Matteo si rivolge alla sua Elegia perché spinga i lettori ad un pianto compassionevole<sup>267</sup> (vv. 171-174).

Se la trama rimane sostanzialmente identica, cambia però nel carne la modalità narrativa e soprattutto stilistica con cui viene descritta la vicenda, che molto deve alle esercitazioni retoriche che sicuramente il giovane poeta aveva dovuto compiere nel corso dei suoi studi<sup>268</sup>.

Il racconto procede per frasi brevi, spesso antitetiche o costruite su parallelismi, che pongono in primo piano la resa stilistica e l'operazione di astrazione e commento piuttosto che l'elemento narrativo. Questa operazione è accentuata dall'abbandono dei tempi narrativi del perfetto o dell'imperfetto a favore del presente gnomico, dall'assenza di qualsiasi determinazione geografica (non sappiamo infatti dove si svolge la vicenda) e dalla riduzione al minimo dei dialoghi dei protagonisti. Inoltre l'autore si serve del distico elegiaco in quanto consente l'inserimento di riflessioni personali e soprattutto di sentenze che fungono da commento al testo. Infatti le varie sezioni narrative prima individuate sono chiuse o contengono sentenze che tendono a sottolineare il valore universale della storia raccontata<sup>269</sup>. Anche il verso iniziale è una sentenza:

---

<sup>267</sup>Questo particolare, assente in Ovidio, ci è sembrato che potesse in qualche modo avere come spunto il silenzio che si crea tra le Minieidi quando la narratrice finisce di raccontare la storia dei due amanti, un momento di sospensione che nella mente dell'autore medievale (e forse anche in quella di Ovidio) poteva rappresentare quella compassione per Piramo e Tisbe che poi Matteo chiederà esplicitamente.

<sup>268</sup>Non va dimenticato che Matteo è autore anche di un *Ars versificatoria* molto conosciuta negli ambienti accademici medievali.

<sup>269</sup>Non era stato ricordato questo aspetto del lai di *Piramus et Tisbé* che, essendo un componimento di epoca medievale, presenta anch'esso, dislocate in vari luoghi del testo, numerose sentenze.

Est amor ardoris species et causa cruoris

che indirizza già la lettura dell'elegia in quanto anticipa il destino tragico di Piramo e Tisbe e allo stesso tempo la sua ineluttabilità, insita nella natura stessa dell'amore.

Altre sentenze si trovano sparse lungo il componimento, spesso introdotte dai due punti al termine di una descrizione o di un episodio. Al verso 26, ad esempio, mentre descrive il nascente sentimento nei due ancora fanciulli, l'autore afferma che

ius habet in iuvenes imperialis Amor<sup>270</sup>

e proseguendo nella lettura al v. 33:

irritatus amor fit maior causa furoris<sup>271</sup>

ancora al v. 47 una sentenza che richiama quella che Ovidio inserisce al v.64 (*quoque magis tegitur, tectus magis aestuat ignis*<sup>272</sup>):

augmentatur amor vetitus nescitque teneri  
et vetitas gaudet amplificare vias<sup>273</sup>.

Gli esempi potrebbero continuare fino a vedere addirittura l'intero testo come una lunga sentenza o commento morale alla storia di Piramo e Tisbe, che doveva essere abbastanza nota al pubblico.

Ricordiamo inoltre che la lettura morale del mito ovidiano fa capo a Sant'Agostino e che dopo i riferimenti dello stesso nel *De Ordine* non sarà possibile nessuna marcia indietro: la tendenza moraleggiante dominerà per tutte le riprese successive. Non solo: si può intravedere nell'opera del Santo anche la spinta alla nascita di componimenti autonomi delle epoche successive. Agostino infatti afferma che

irritor [...] abs te versus istos tuos omni metrorum genere cantando et ululando insectari<sup>274</sup>  
(1, 3, 8)

---

<sup>270</sup>“L'amore imperiale domina i giovani”.

<sup>271</sup>“L'amore provocato è la causa principale di furore”.

<sup>272</sup>“e il fuoco coperto, quanto più vien coperto, tanto più divampa”

<sup>273</sup>“L'amore vietato arde di più e non può essere trattenuto/ e gode nel moltiplicare la strade vietate”.

<sup>274</sup>“Mi dispiace che vai in cerca di codesti tuoi versi cantando e urlando con forme metriche di ogni genere”.

e più avanti (1, 8, 24) ribadisce a Licenzio che sta parlando del suo carne (cioè del discepolo). Quella dello scolaro appare così come una rielaborazione metrica personale della favola ovidiana, come poi saranno le prime riprese medievali, compresa quella di Matteo di Vendôme.

Il carne si presenta infatti come un chiaro esercizio stilistico (ben riuscito) in cui le figure retoriche si rincorrono e si susseguono una dopo l'altra mettendo in secondo piano, come già detto, lo sviluppo della vicenda: numerose sono sia quelle di suono (allitterazioni, consonanze, paranomasie e poliptoti) che di significato (in particolare antitesi, parallelismi e iperboli).

Oltre alle già evidenziate riprese dell'originale ovidiano, il componimento ricalca anche letteralmente il testo di partenza, con richiami diretti e testuali.

Ai vv. 31-33 Matteo ricorda le quattro cause<sup>275</sup> che fecero scaturire l'amore<sup>276</sup> tra i due giovani:

[...] lascivia, victus, amice  
colloquium mentis contigueque domus<sup>277</sup>

dove il *contigue domus* richiama il verso 57 di Ovidio *contiguas tenere domus*.

Il verso 45 di Matteo (*quod potuere vetare*<sup>278</sup>) riprende con *variatio* il verso 61 delle *Metamorfosi* (*[...]quod non potuere vetare*<sup>279</sup>); nel carne latino, come in Ovidio, la decisione di fuga è presa dai due amanti assieme -mentre ad esempio nel *Piramus et Tisbé* era un'iniziativa della sola Tisbe- ed è introdotta dal verbo *statuunt* che compare nei due testi allo stesso verso 84; il *placido murmure* del verso 90 del *Piramus et Tisbé* sicuramente deve molto al *murmure parvo* ovidiano (v. 83) e la formula *pacta placent* compare ancora una volta nello stesso verso (90) in entrambi i testi. Anche la Tisbe del Vindocinense *fallit custodes* (v. 93) come fa quella ovidiana al v. 85 (e nell'elegia lo farà anche Piramo); tutte e due le

---

<sup>275</sup>Con chiaro riferimento anche alle quattro cause aristotelico-scolastiche.

<sup>276</sup>Ma va sottolineato che Matteo non parla di *causa amoris* ma significativamente di *causa mali*, (come all'inizio parlava di *ardor* e *furor* per riferirsi al sentimento amoroso) attuando così quell'opera di moralizzazione individuata come una delle caratteristiche delle testimonianze medievali.

<sup>277</sup>“la licenziosità, il modi di vita, il colloquio amichevole dello spirito e le case confinanti”.

<sup>278</sup>“ciò che poterono vietare”.

<sup>279</sup>“una cosa non poterono proibire”.

Tisbe, accertatesi che il corpo agonizzante sia proprio quello dell'amato "*Pirame*" *clamat*<sup>280</sup> (in Ovidio al v. 142 il verbo è al perfetto) e il verso 163 di Matteo (*gliadio incubuit*) sembra ancora una *variatio* sullo stesso verso 163 di Ovidio (*incubuit ferro*). Ci sembrano corrispondenze troppo precise per essere casuali.

Gli elementi di dipendenza tra il carne e l'episodio ovidiano non fanno del primo una mera riproposizione dell'originale. Si sono già evidenziate le novità principali introdotte dal poemetto, ma sicuramente una importante è la sottolineatura della giovinezza dei protagonisti che, in sintonia con la richiesta dell'autore nella preghiera finale rivolta al componimento, ha la funzione di accentuare l'inesperienza dei giovani amanti e suscitare compassione per la loro storia<sup>281</sup>. La frequenza dei termini dell'area semantica della *pueritia* e della *iuentus* lo sottolineano: *puer*, variamente declinato ricorre per tre volte, *iuvenis* per nove<sup>282</sup>.

Dal momento che l'interesse primo di Matteo non è tanto la coerenza interna del racconto quanto la volontà di trovare nella vicenda un valore morale universale per mettere in guardia tutti i *pueri* contro la pericolosità di un amore che tende al *furor*, e chiaramente far sfoggio di abilità retoriche e stilistiche, le contraddizioni e le incoerenze del testo ovidiano non vengono dall'autore sciolte o spiegate.

Non una parola sulla decisione paterna di vietare il matrimonio tra Piramo e Tisbe, non viene spiegato quel nodo intricato che è l'equivoco del velo e della irruenta decisione di suicidio dell'innamorato e addirittura viene omesso un particolare che nel testo ovidiano era presente e che forse serviva per dare coerenza a quell'equivoco così poco credibile. Infatti Ovidio, nel descrivere Tisbe che scappa di casa, non dimentica di sottolineare che era

adoperta[...] vultum<sup>283</sup>

---

<sup>280</sup>Verso 149.

<sup>281</sup>Questa è una caratteristica che si è riscontrata nella maggior parte delle rielaborazioni medievali.

<sup>282</sup>*Puer* (v. 16); *puericia* (v. 25); *puerum* (v. 54); *iuvenes* (v. 26); *iuvenem* (vv. 27, 61); *iuvenis* (vv. 30, 57, 115, 139); *iuveni* (vv 144, 151).

<sup>283</sup>"Col volto velato" (*Met.* IV, v. 94).

e quindi risulta possibile che perda il velo nel momento della fuga dal leone. Questo particolare è invece dimenticato dal Vindocinense, il quale sembra incolpare maggiormente Piramo di aver peccato di facile credulità alla vista dei segni di morte, perché nel timore non si riesce ad essere razionali e perchè

credulitas festina nocet [...] <sup>284</sup> .

Piramo quindi *fallitur* (v. 127): la sua colpa è credere agli ingannevoli segni.

Anche la metamorfosi del gelso perde di importanza e le vengono dedicati solo due versi (131-132):

sanguinis unda volat alternatoque colore  
primitus alba facit poma rubere cruor <sup>285</sup>

Assieme allo scopo didattico-morale, il poeta sente la necessità di riflettere sulla contraddizione insita nell'amore stesso per cui gli amanti si sentono e vorrebbero essere una cosa sola ma nella realtà sono due entità distinte, e il desiderio di unione resta irrealizzabile se non, come per Piramo e Tisbe, nel gesto estremo del suicidio e nella speranza (nelle riprese medievali tutta cristiana) di unità dopo la morte.

Si è già trattato sufficientemente questo tema, ma si potrebbe sostenere ancora che le riflessioni di Matteo di Vendôme sull'unità e dualità in amore debbano molto anche alla dottrina cristiana e, forse proprio per questo possibile collegamento, la tematica assume in epoca medievale una risonanza maggiore.

È infatti possibile ravvisare in questa teoria amorosa un'eco delle parole che nelle Sacre Scritture vengono utilizzate per descrivere l'unione di un uomo e di una donna. Già nella *Genesi*, nella descrizione della creazione del primo essere umano e della sua compagna, si trovano riferimenti alla loro unità inseparabile:

Poi l'Eterno Dio con la costola che aveva tolta all'uomo ne formò una donna e la condusse all'uomo. E l'uomo disse: «Questa finalmente è ossa delle mie ossa e carne della mia carne. Lei sarà chiamata donna perché è stata tratta dall'uomo». Perciò l'uomo lascerà suo padre e sua madre e si unirà a sua moglie, e saranno una sola carne. <sup>286</sup>

---

<sup>284</sup>“La facile credulità nuoce” (v. 125).

<sup>285</sup>“Un flutto di sangue vola e, scambiandosi il colore,/ per la prima volta il sangue fece rosseggiare i frutti bianchi.” Viene forse accennata nel verbo *vola* la metafora scientifica con cui Ovidio descrive il flutto di sangue che macchia l'albero di gelso.

<sup>286</sup>Gen. 2:22-24.

Lo stesso concetto viene ripreso anche in Matteo, 19:5-6, con una specificazione in più:

E così non sono più due, ma una sola carne, quello dunque che Dio ha unito insieme, l'uomo non lo separi,

e in Marco 10,8:

e i due diverranno una stessa carne; così non sono più due, ma una sola carne.

Non è da escludere che anche la teoria della trinità abbia avuto una qualche influenza sul poeta francese. In vari passi del Vangelo di Giovanni si legge che il Padre e il Figlio formano un unico essere, un'unità indissolubile:

sappiate e conosciate che il Padre è in me e io nel Padre; (10, 38)  
io sono nel Padre e il Padre è in me[...] Le parole che io vi dico, non le dico da me; ma il Padre che è con me compie le sue opere. Credetemi: io sono nel Padre e il Padre è in me; se non altro, credetelo per le opere stesse (14, 10-11).

Gli esempi potrebbero certamente continuare, ma ciò non rientra negli scopi del lavoro. Si voleva solo accennare alla possibilità che anche le Scritture avessero potuto influenzare l'opera di Matteo di Vendôme e che i richiami biblici lo avessero suggestionato fino a far diventare la tematica dell'unità degli amanti il nodo essenziale della vicenda di Piramo e Tisbe.

Ma non è da sottovalutare la possibilità che questo aspetto della relazione amorosa fosse stata conosciuta anche dall'autore in seguito a esperienze personali. Non è compito di questo lavoro analizzare tale possibilità, che comunque appartiene all'eternità e alla validità perenne del tema dell'amore-passione, del desiderio irrealizzabile degli amanti a fondersi in un unico essere. E che rappresenta anche il messaggio del mito di Piramo e Tisbe, se non nella mente di Ovidio, per lo meno in quella degli autori medievali<sup>287</sup>.

Senza entrare così nello specifico per gli altri rifacimenti latini della storia di Piramo e Tisbe, si può comunque affermare che anche in altri ritorna la tematica dell'unità divisa in due corpi al centro del *Piramus et Tisbe* di Matteo di Vendôme.

---

<sup>287</sup>Va comunque sottolineato che tale motivo era presente nella letteratura classica all'interno di contesti di amicizia maschile. Così lo troviamo ad esempio nel *De amicitia* di Cicerone e successivamente nei Padri della Chiesa (in particolare in Sant'Agostino) fino al XVI secolo. Glendinning, nello studio già più volte citato, afferma che il motivo viene utilizzato anche per le relazioni eterosessuali a partire proprio dal XII secolo.

Il poemetto *Carmina fingo, licet iam nullus carmina curet*<sup>288</sup> ad esempio, che Glendinning dimostra avere alla base quello di Matteo<sup>289</sup>, riprende questo motivo cercando però di inserirlo nuovamente in una stoffa narrativa che il Vindocinense aveva eliminato a favore di quella didascalica e retorica.

Così, dopo un lungo prologo di 38 versi, l'autore inizia la storia di Piramo e Tisbe con un verbo indicativo:

Narratur Babilon urbs dicta duos aluisse,  
quorum forma decens atque decora fuit. (vv. 39-40)<sup>290</sup>

Vengono poi nuovamente reintrodotti i verbi all'imperfetto e al perfetto come in Ovidio e i dialoghi (anche se pochi) tra i personaggi.

Già dai versi citati sopra si possono scorgere le prime differenze e analogie tra questo componimento anonimo e quello di Matteo di Vendôme. Innanzitutto la precisazione iniziale dell'ambientazione della vicenda nella città di Babilonia, che nel Vindocinense non era presente, e allo stesso tempo la ripresa del tema della pari bellezza e nobiltà di modi dei due protagonisti.

Anche in questo poemetto la finalità moraleggiante è presente soprattutto sotto forma di sentenze inserite nei punti centrali e nodali della vicenda, sempre per evidenziare il suo valore universale e la pericolosità dell'amore.

La tematica del "one soul in bodies twain" viene qui ripresa nell'accezione della parità e similarità dei due giovani, sia nell'aspetto fisico che caratteriale, attraverso la ripetizione dei termini *ambo* e *par*<sup>291</sup>. L'autore non manca di

---

<sup>288</sup>Considerato anonimo per molti studiosi, viene invece attribuito da Glendinning nel saggio già ricordato a un certo Dietrich. Il poemetto consta di 294 versi tra esametri e distici elegiaci. Fa parte dal gruppo di poemetti latini provenienti dall'ambiente tedesco individuato da Glendinning che, a differenza del gruppo inglese cui fa parte quello di Matteo, presentano all'inizio del componimento un prologo in cui l'autore parla in prima persona. Gli altri testi appartenenti al gruppo tedesco sono i già citati *Querat nemo decus in quo vult pingere cecus* e *Ocia si veniunt, iam mens torpescit ab intus*. Il testo latino è tratto da E. Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen age*, Paris, Libraire Honoré Champion, 1983, pp. 41-50. Le traduzioni sono mie.

<sup>289</sup>Cfr. R. Glendinning, *op. cit.*, pp.70-71.

<sup>290</sup>"Si narra che nella città chiamata Babilonia vivessero due/ di bello ed elegante aspetto." Testo latino tratto da E. Faral, *op. cit.*, pp. 41-50. La traduzione è mia.

<sup>291</sup>*Ambo* compare ai vv. 43, 46, 51, 63, 108; *par* ai vv. 46, 58.

riprendere le parole ovidiane *nos nox una duos* al verso 255<sup>292</sup> qui in bocca a Tisbe invece che a Piramo come nella versione originale.

Sarebbero numerosi gli aspetti interessanti di queste riprese “scolastiche” dell'episodio di Piramo e Tisbe, ma nostro scopo era quello di mettere in evidenza come un singolo tema (o addirittura una singola locuzione come *una duos*) potesse stimolare la fantasia di un poeta-scolaro fino ad assurgere a motivo centrale di un componimento, forse anche perché passibile di una lettura cristiana e di una analogia con la dottrina della trinità. O semplicemente per la profondità del motivo, che sicuramente aveva colpito il poeta memore dei suoi desideri di innamorato. Questo particolare rilievo dato ad una sfumatura della vicenda viene sempre inserito, come già affermato, all'interno di una rilettura moraleggiante del brano, in cui si legge quindi la duplice faccia dell'amore, il desiderio struggente di formare con l'amato un'unica cosa ma allo stesso tempo la pericolosità di un sentimento che oltrepassa i limiti della misura e che sfocia, necessariamente, nella morte.

Nel prossimo capitolo vedremo come il motivo dell'unità divisa in due corpi venga ripreso anche in epoca successiva, anzi, come abbia ricevuto da scrittori di alto livello (in primo luogo Goffredo da Strasburgo) una legittimazione letteraria e sia diventato tema centrale della nascente letteratura volgare.

Restano poi da analizzare quelle storie di amori infelici (o meno) che si presuppongono abbiano alla base, come modello, la vicenda di Piramo e Tisbe per alcuni richiami e riprese più o meno evidenti, ma che presentano come protagonisti personaggi con nomi differenti: le storie di *Tristano e Isotta*, *Lancillotto e Ginevra*, *Erec ed Enide*, in particolare, ci sono parse riprendere (anche ironicamente) la storia tragica degli amanti babilonesi.

Quella offerta qui è solo una delle tante possibili suddivisioni del vasto materiale riguardante storie di amanti infelici che il Medioevo ci ha lasciato. Tale vastità è legata indissolubilmente al tema dell'amore mortale che

se non è tutta la poesia, è almeno tutto ciò che v'ha di popolare, di universale, di toccante nelle nostre letterature [...] L'amore felice non ha storia. Romanzi ne ha dati solo l'amore mortale, cioè l'amore minacciato e condannato dalla vita stessa<sup>293</sup>.

---

<sup>292</sup>Ricordiamo che in Ovidio al verso 108 Piramo esclama: “una [...] duos nox [...]”.

---

<sup>293</sup>D. De Rougemont, *L'amore e l'occidente. Eros morte e abbandono nella letteratura europea*, Milano, BUR, 2001, p. 59.

### 3. PIRAMO E TISBE. VARIAZIONI SUL TEMA

#### 3.1 Due possibili strade per Piramo e Tisbe

Esiste tutta una tradizione medievale che si sviluppa a partire dall'opera di Ovidio, la quale “continued to flow in a subterranean course, as it were, parallel to the ancient tradition, breaking to the surface here and there in the form of borrowings and influences in other works of literature”<sup>294</sup>.

Avevamo già messo in evidenza<sup>295</sup> come sulla base degli elementi che la narrazione ovidiana presenta, in particolare nella parte iniziale del racconto, il lettore (a maggior ragione uno contemporaneo all'autore) fosse autorizzato a inserirlo “in eine bestimmte Erwartungshaltung”<sup>296</sup>. Questo orizzonte d'attesa era determinato dalla condizione di conflitto e di separazione iniziale dei due giovani amanti che veniva recepito dall'uditorio come consonante alla struttura della commedia antica e del romanzo d'avventura. Con il proseguire del racconto questo preciso orizzonte d'attesa veniva invece smentito e infine, con l'accrescere della drammaticità della situazione, i protagonisti non riuscivano a raggiungere l'*happy end* che spetta invece ai personaggi dei romanzi e delle commedie antiche. Concorrevano a creare questo *Erwartungshaltung* anche l'ambientazione orientaleggiante della novella, tipica dei romanzi d'amore e d'avventura dell'antichità, il veloce succedersi degli avvenimenti, e il motivo del “Scheintod”<sup>297</sup> e della “Bereitschaft zum Selbstmord”.<sup>298</sup>

Particolarmente grottesco e comico doveva apparire, secondo lo studioso, la similitudine tra il sangue di Piramo che spruzza sull'albero di more e l'acqua che fuoriesce da un tubo rotto. Considerando che il sangue “nur dann so spritzt,

---

<sup>294</sup>R. Glendinning, *op. cit.*, p. 72.

<sup>295</sup>Cfr. paragrafo 1.2 del presente lavoro.

<sup>296</sup>N. Holzberg, *Ovid ein Dichter zwischen den Texten*, Verlag C. H. Beck oHG, München, 2005, p. 6. Rimando a quest'opera per approfondimenti e analisi più dettagliate del tema della commistione di generi nel brano di *Metamorfosi IV, 55-166*.

<sup>297</sup>*Ivi*, p. 7.

<sup>298</sup>*Ibidem*.

wenn eine Hauptschlageder am Hals, am Arm oder am Bein getroffen ist”<sup>299</sup>  
sembra che Ovidio abbia inserito intenzionalmente (con scopi comici secondo Holzberg) tale incongruenza e “pseudo-scienza”.

Anche il verbo utilizzato da Ovidio per formulare la fuoriuscita del sangue appartiene al registro quantomeno del grottesco se non del comico: *eiaculatur* (v. 124), messo anche in evidenza “durch Enjambement und Spitzenposition im letzten Vers des Vergleichs”<sup>300</sup>. La morte di Piramo suggerisce così un gigantesco orgasmo che, probabilmente, aveva divertito gli ascoltatori dell'epoca e scandalizzato i lettori cristiani delle epoche successive, che per questo avevano eliminato la similitudine e il verbo utilizzato dal poeta latino.

Non sappiamo se effettivamente in origine la favola di Ovidio fosse stata recepita in questo modo o se la lettura di Holzberg sia troppo forzata, per quanto suggestiva. Ciò che è indubbio è che la storia di Piramo e Tisbe ha dato origine non solo a romanzi e altre storie di amori infelici, ma anche a vicende in cui i protagonisti, ironizzando sul destino tragico dei loro predecessori babilonesi, risultano alla fine degli anti-Piramo e Tisbe o, meglio, dei Piramo e Tisbe baciati dalla fortuna.

Rileggendo attentamente la favola ormai nota alcuni particolari narrativi sono parsi, quando non propriamente comici, quantomeno incongruenti rispetto allo sviluppo della storia. Saranno questi dettagli, vedremo, a spingere alcuni autori ad una lettura comica dell'episodio e a ridicolizzarli nelle loro opere. Come ormai sappiamo, Piramo e Tisbe sono due giovinetti che a causa del divieto imposto dai padri sono costretti a non vedersi e possono soltanto parlarsi attraverso una sottilissima fessura che separa le loro case. A questo punto il lettore è portato a credere che l'uno non conosca l'altro (dal punto di vista fisico) molto bene. E che neppure sappia riconoscere a prima vista il vestiario dell'amato/a. Piramo però, arrivato al luogo dell'incontro, non ha dubbi nell'identificare i brandelli di velo che trova nel bosco come appartenenti alla sua Tisbe e senza nessuna incertezza prorompe in propositi di morte. Questo è

---

<sup>299</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>300</sup> *Ivi*, p. 9

perlomeno bizzarro, almeno per un lettore moderno, abituato ad una lettura più critica e che, isolando il brano dall'opera completa delle *Metamorfosi*, non interpreta l'episodio come finalizzato alla descrizione della trasformazione finale del gelso.

Strano appare anche il fatto che la leonessa “ut [...] saeva sitim multa compescuit unda”<sup>301</sup> (v. 102) abbia ancora le fauci talmente insanguinate da macchiare così tanto la veste di Tisbe.

Per non parlare della “resurrezione” di Piramo morente: dopo essersi ferito mortalmente e aver perso una quantità così cospicua di sangue da macchiare tutto l'albero di more lì accanto, ha la forza di rispondere alla voce dell'amata e riaprire gli occhi ormai spenti.

Tutti questi elementi, alla luce di una lettura critica, appaiono come esagerazioni e forzature del racconto. Ma a Ovidio glielo si perdona, in primo luogo perché l'obiettivo dell'opera ovidiana non era certamente la verosimiglianza. Quelle di Ovidio sono storie che trattano di metamorfosi e in cui tutti gli elementi sono funzionali alla trasformazione finale. Con una definizione moderna potremo dire che si instaurava un patto narrativo tra Ovidio e lettore/ascoltatore, il quale accettava di credere vere le storie narrate e rispettava le regole imposte dal genere letterario (in questo caso metamorfico)<sup>302</sup>.

Alcuni autori dell'epoca successiva a quella classica, lettori a loro volta di Ovidio e non inseriti nell'ambiente culturale e letterario di quel tempo, accentuando tali incongruenze, hanno dato vita a varianti comiche e grottesche dell'episodio di Piramo e Tisbe, estrapolando magari solo alcuni dei dettagli e dei particolari sopra ricordati.

A favorire questo tipo di lettura concorre soprattutto l'episodio dell'equivoco che porta al duplice suicidio. Senza equivoco non ci sarebbe storia e neppure metamorfosi finale. Ma abbiamo visto per quali motivi la credulità di Piramo appare troppo ingenua e facilmente attaccabile. L'equivoco sventato

---

<sup>301</sup>“sedata con molta acqua la sete”.

<sup>302</sup>È stato dimostrato dagli studiosi che nel mondo classico i trattati dei generi letterari svolgevano una funzione analoga a quella svolta da quello che noi chiamiamo patto narrativo. Cfr. L. E. Rossi, “I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche”, *Bullettin of the Institute of classical studies*, vol. 18, issue 1, pp. 69-94.

vedremo sarà alla base di quelli che abbiamo definiti “Piramo e Tisbe baciati dalla fortuna”, comici in quanto protagonisti non di una commedia in senso moderno ma di una storia a lieto fine.

Piramo e Tisbe diventano contemporaneamente anche gli archetipi e i modelli di numerose storie (sia di origine medievale che di epoche successive) che presentano, oltre a richiami testuali al brano delle *Metamorfosi*, similitudini nello svolgersi della vicenda, in particolare per il tema della duplice morte dei protagonisti. Nel prossimo paragrafo verrà analizzato più nel dettaglio il mito<sup>303</sup> di Tristano e Isotta come esempio (medievale) massimo di rielaborazione in senso tragico dell'originale latino. Anche qui vedremo che la presenza di un equivoco (di diversa natura rispetto a quello ovidiano) sarà determinante per la tragica fine degli amanti. La memoria non può non andare poi a quella che è la storia più conosciuta di amore infelice e mortale: quella di Romeo e Giulietta, i Piramo e Tisbe del Rinascimento europeo.

Ma divertente è anche scoprire che molte storie di amori ostacolati riprendono - in maniera più o meno consapevole - parole, espressioni, situazioni del mito delle *Metamorfosi* da noi studiato. Tra queste ricordiamo la storia di Lancillotto e Ginevra, Erec e Enide, Fiorio e Biancifiore, Gerolamo e Salvestra e altre ancora.

Sarà Shakespeare a portare a compimento e a cogliere entrambe le due direzioni verso cui tende la storia di Piramo e Tisbe: quella tragica culminerà nel suo *Romeo e Giulietta*, quella comica nella rievocazione che il poeta ne fa nel *Sogno di una notte di mezza estate*.

---

<sup>303</sup>Utilizzo il termine mito riprendendo la definizione che ne dà D. de Rougemont nell'opera già citata: “il carattere più profondo del mito è il potere che esso acquista su di noi, generalmente a nostra insaputa” (p.63). E la storia di Tristano presenta numerosi elementi mitici: l'anonimato dell'autore; l'elemento sacro ivi presente; il mistero che ruota attorno alla leggenda. Per una analisi più dettagliata rinvio all'opera citata.

### 3.2 Tristano e Isotta, i Piramo e Tisbe tragici del Medioevo

La prima e più interessante attestazione della vitalità dell'episodio ovidiano nel [Medioevo cortese] è tramandato da un passo dell[la saga di] Tristano. Tristano si trova al castello di Tintagel. È sera; dopo cena la corte è riunita nella sala attorno a Re Marco. I baroni a gruppi giocano o ascoltano racconti e canzoni <sup>304</sup>

e Tristano

cominciò splendidamente  
un bel canto molto triste  
della bella gentil Tisbe  
dell'antica Babilonia.<sup>305</sup>

Abbiamo già visto (cap. 2) che la leggenda di Piramo e Tisbe, a partire da Sant'Agostino, aveva dato vita a composizioni autonome sulla loro vicenda e Tristano sembra inserirsi in questa tradizione con il suo canto alla corte di Re Marco. Non vogliamo tornare sull'argomento già affrontato nel precedente capitolo, ma analizzare fino a che punto la storia ovidiana si fa sentire in altre vicende di amori contrastati, diventando un punto di riferimento quasi obbligato per coloro che vogliono trattare (più o meno seriamente) il tema dell'amore infelice.

Si è scelta in particolare la leggenda di Tristano e Isotta<sup>306</sup> perché, come quella di Piramo e Tisbe è stata per antonomasia la storia di amore-morte dell'antichità, quella di Tristano e Isotta lo fu per il Medioevo (cioè fino a quando quella di Romeo e Giulietta non le ha rubato il primato). E perché nel Tristano

---

<sup>304</sup>F. Branciforti, *Piramus et Tisbé*, Firenze, Olschki, 1959, pp. 3-4.

<sup>305</sup>Questa e tutte le successive citazioni sono tratte da Gottfried von Strassburg, *Tristano*, Torino, Einaudi, 1985. Qui in particolare sono i vv. 3612-3615, p. 93.

<sup>306</sup>Non ci addentriamo qui nella complicata questione della tradizione del *Tristano* e della presenza, nel XII secolo, di diverse varianti del mito. Ricordiamo solo che il romanzo di Goffredo di Strasburgo, per quanto incompiuto, è sicuramente il più completo dei vari Tristani giuntici (e che sono alla base di quello di Goffredo). Tra questi ricordiamo le due versioni, del XII secolo, di Thomas e Béroul, che si contraddistinguono per essere una (quella di Thomas) prettamente cortese e aristocratica, l'altra più giullaresca e popolare. Questi due testi (entrambi in antico francese) danno vita ad una duplice tradizione che proseguirà nei secoli successivi. Goffredo dichiarerà di trovare più veritiero quello di Thomas e di seguirne la versione per la sua leggenda di Tristano (vv 150-162). Per eventuali approfondimenti rinvio a B. Mergell, *Tristan und Isolde. Ursprung und Entwicklung der Tristansage*, Mainz, Kirchheim, 1949 e a C. Guerrieri Crocetti, *La leggenda di Tristano nei più antichi poemi francesi*, Milano, Rodolfo Malfasi, 1950.

(soprattutto di Gottfried von Strassburg<sup>307</sup>) i richiami testuali e letterali al mito di Ovidio ci sono sembrati molto numerosi. Inoltre

the *Ineinandersein* of the lovers, the same two-in-oneness which we have been told about so persistently in the Pyramus and Thisbe poems, [becomes] thematic in Gottfried's poem<sup>308</sup>

e viene sviluppato dall'autore attraverso l'utilizzo di una raffinata maglia di figure di suono e di significato che ottengono l'obiettivo di "capturing a sublime end infinite ecstasy within the bounds of earthly experience".<sup>309</sup>

La conoscenza da parte dell'autore della vicenda di Piramo e Tisbe è testimoniata dai versi che abbiamo inserito all'inizio del capitolo, in cui Tristano si accinge a cantare dell'amore sfortunato dei nostri due giovani amanti (non è da escludere però che Goffredo conoscesse solo le rielaborazioni medievali del brano ovidiano). In entrambi i casi ci troviamo di fronte a storie di amanti ostacolati da forze esterne che, a causa di un equivoco (di diversa natura), muoiono. Per questo i richiami che abbiamo individuato non ci sono sembrati fuori luogo. Ci concentreremo soprattutto sul *Tristan* di Goffredo perché è quello più completo e perché riassume anche i *Tristani* precedenti. Faremo qualche accenno però anche alla leggenda di Thomas in quanto modello per quella di Goffredo.

Fin da subito l'autore ci presenta la storia che sta per narrare come

una storia d'amor vero  
[...]  
di nobili amanti infelici  
che all'amore diedero fama:  
di un uomo e d'una donna, una donna un uomo,  
Tristano e Isotta, Isotta e Tristano. (vv. 97-130)

Storia infelice quindi, ma non solo. Gli ultimi due versi risultano di particolare interesse: riprendono, attraverso raffinati artifici retorici, il tema dell'unità degli amanti già studiato. Vengono ripetuti i termini *uomo* e *donna* in posizione

---

<sup>307</sup>Poco sappiamo di questo autore se non il titolo, *meister*, che gli viene dato dai continuatori del testo e che indica un'origine non nobile (per cui si utilizzava invece il titolo *her*). Il romanzo di Tristano è stato composto nei primi decenni del XIII secolo in alto-tedesco medio, la lingua della cultura della Germania meridionale. Purtroppo l'opera si interrompe al verso 19952. Ma fu portata a termine nei decenni successivi da Ulrich von TÜRHEIM e da Heinrich von FRIEBERG.

<sup>308</sup>R. Glendinning, *op. cit.*, p. 75.

<sup>309</sup>*Ibidem*.

chiastica all'interno del verso 129 e ripresi con un parallelismo dai nomi del verso successivo, ripetuti due volte, Tristano e Isotta, anch'essi formanti poi tra loro un chiasmo sofisticato. La memoria non può non andare al tema del “one soul in bodies twain” che, presente in nuce nell'episodio delle *Metamorfosi*, era stato sviluppato e ampliato dai rifacimenti sia latini sia volgari del mito e in particolare dal componimento di Matteo Vindocinense, *Est amor ardoris species et causa cruoris*<sup>310</sup>. Ma è con il romanzo di Goffredo che assistiamo a “the earliest and greatest literary use of the motif in a vernacular literature.”<sup>311</sup>

Il tema compare già, all'inizio dell'opera, nella descrizione dell'amore tra Riwalin e Biancofiore, i genitori di Tristano:

Nella mente entrambi avevano  
un amore e un desiderio.  
Egli era lei, ella era lui,  
egli di lei, ella di lui;  
Biancofiore e Riwalin,  
Riwalin e Biancofiore,  
in tutti e due léal amûr. (vv. 1354-1360)

La grafica dovrebbe rendere la complessa struttura retorica che sottolinea e enfatizza il motivo tematico espresso da questi versi. I singoli termini sono strutturati a chiasmo, mentre formano un parallelismo con i termini del verso successivo (a loro volta chiastici); quelli del v. 1358 formano invece un chiasmo con i primi due termini del verso precedente e un parallelismo con la seconda parte del v. 1357.

Questa complessa impalcatura stilistica caratterizza tutte le riprese del tema presenti nell'opera.

Tornando ai nostri nuovi amanti, Tristano e Isotta, come sappiamo, essi sono vittime inconsapevoli del destino: durante il viaggio in mare verso la Cornovaglia, dove re Marco attende la futura sposa Isotta, per errore bevono il filtro d'amore destinato al re e a Isotta e si innamorano follemente l'uno dell'altra. Non si addice a questa sede una rievocazione del lungo dibattito che tutt'ora interessa gli studiosi sul ruolo svolto dal filtro nel far sorgere l'amore tra i due, se cioè sia solo un elemento esterno che porta a galla un sentimento che si sarebbe comunque

---

<sup>310</sup>Cfr. paragrafo 2.3 del presente lavoro.

<sup>311</sup>R. Glendinning, *op. cit.*, p. 75.

manifestato, oppure se senza filtro non ci sarebbe stato amore. La questione è troppo complessa per affrontarla qui, ma ci piace credere che Tristano e Isotta si sarebbero amati in ogni caso, con o senza filtro.

E per loro l'autore sviluppa al massimo il tema dell'*unus duos*. Ne daremo ora degli esempi. Proprio quando i protagonisti bevono il filtro dell'amore,

furon **uno e indivisibile**  
quelli ch'eran *DUE E DIVISI*;  
[...]  
**un sol** cuore ebbero in DUE,  
ogni pena *lei* con lui,  
lui con *lei* comune aveva;  
**una cosa** erano sola  
nella gioia e nel dolore. (vv. 11720-11735)

e, quando dopo profondi dubbi e dopo essersi consultati con Brangiana, Tristano e Isotta decidono di realizzare il loro amore, l'Amore

prese entrambi  
a *lei* diede lui, a lui *lei*,  
medicina l'uno all'altro.  
[...]  
Quell'Amor che sa congiungere  
i due cuori lor congiunse  
con il dolce suo legame  
con così grande bravura,  
con sì magico potere,  
che non furon più disgiunti  
mai per tutta la lor vita (vv. 12172-12186).

La memoria va certamente al *Piramus et Tisbe* di Matteo di Vendôme.

Così, quando gli adulteri sono costretti a separarsi,

ne soffrivan tutti e due.  
E non provo meraviglia  
che comun fosse il dolore  
ed identica la pena;  
tra di loro infatti v'era  
solo un animo ed un cuore;  
dei due morte, dei due vita,  
eran fusi in uno solo (vv. 14329-14336).

Da questo passo emerge anche un'altra caratteristica del *Tristan* che lo avvicina soprattutto alla maggior parte delle rielaborazioni medievali del mito di Piramo e Tisbe: la prefigurazione del destino tragico, di duplice morte dei protagonisti. I versi 14335-36 riportati sopra ben lo dimostrano. E quando Tristano è costretto ad allontanarsi dalla corte di re Marco, esiliato dopo l'accusa di adulterio, Isotta gli ricorda che

né potete senza me  
viver solo un giorno in più  
ch'io non viva senza voi.  
Sono corpo e vita nostri  
tra di loro tanto fusi  
e tra loro si intrecciate che la vita mia portate  
e la vostra a me lasciate.  
Mai non furono due vite  
così fusa in una sola.  
Noi portiamo tra noi due  
morte e vita l'un dell'altro. (vv. 18502-18515)

Abbiamo selezionato soltanto alcuni passi, per noi i più significativi, del lunghissimo poema di Goffredo, in cui viene ampiamente e raffinatamente rielaborato il tema dell'unità degli amanti divisa. Ma, anche quando non trattato come vero e proprio motivo narrativo, lo si coglie ugualmente grazie all'utilizzo frequente di vocaboli indicanti la sintonia dei due protagonisti (spiccano soprattutto i termini *entrambi*, *tutti e due*, *uno e l'altro*, *nostro*, *loro* ecc).

Ma questo non è l'unico tema che, dal nostro punto di vista, accomuna il testo di Goffredo a quello di Ovidio. Abbiamo già fatto presente che la trama delle storie è in realtà simile: anche qui l'amore dei due amanti è impedito e ostacolato da forze esterne e, nonostante le astuzie<sup>312</sup> che gli amanti escogitano per incontrarsi (come anche Piramo e Tisbe), a causa di un malinteso muoiono entrambi.

Innanzitutto sia per Piramo e Tisbe che per Tristano e Isotta una delle cause che portano l'amore a trasformarsi in passione, oltre alla pozione magica per gli ultimi due, è senza dubbio la custodia cui entrambe le coppie sono sottoposte. Ovidio infatti afferma che i padri non poterono impedire che

ex aequo captis ardebant mentibus ambo.  
[...]  
quoque magis tegitur, tectus magis aestuat ignis.<sup>313</sup> (vv. 62-64)

E Goffredo, nella sua digressione sull'amore (vv. 12191-12361), accusa  
la custodia infausta,

---

<sup>312</sup>A partire da quella di Isotta per celare a re Marco di non essere più vergine (convince infatti Braganza a fingersi la sposa la prima notte di nozze e a giacere con Marco) alle trovate degli amanti per nascondere al re la loro relazione. È soprattutto Isotta a dimostrare un'ottima capacità logico-dialettica che riesce a depistare i sospetti del marito. Cfr. a questo proposito i vv. 13908-14030, 14070-14260 e in modo particolare i vv. 14661-14861.

<sup>313</sup>“che fossero perdutoamente infatuati l'uno dell'altro.[...] e il fuoco coperto, quanto più vien coperto, tanto più divampa.”

vera piaga dell'amore,  
dell'amore la nemica (vv. 12200-12202)

e poco dopo:

quando accadde che il piacere  
e la loro libertà  
fu impedita e limitata  
da divieti e sorveglianza,  
ne provarono gran pena:  
desiderio irraggiungibile  
più che mai li tormentava,  
[...]  
con passione ancor più intensa  
che tra lor mai fosse stata.  
[...]  
Sorveglianza, cosa infame,  
dell'amor nemica acerba,  
tolse loro ogni controllo. (vv. 17837-17854)

per poi dilungarsi a lungo sulla mancanza di vero amore nel mondo, perché

fu l'amore ricacciato  
nei recessi più remoti.  
Resta solo la parola,  
il sol nome ci è rimasto:  
e anche quello abbiám consunto (vv. 12283-12287)

e, proprio per questo

quando s'odon belle storie  
di vicende di passione,  
che ci giungono in racconti  
di persone che in passato  
son vissute [...]  
questo il cuore ci consola  
e ne siamo tanto lieti  
che nessun ci sarà mai  
[...]  
che non voglia questa gioia  
nelle sue vicende stesse  
vivere, e nel cuor suo (vv. 12324-12336).

Tristano e Isotta diventano, esattamente come Piramo e Tisbe nei rifacimenti medievali, esempi concreti di quell'amore perfetto che dal mondo era stato *ricacciato*.

Ma il loro amore è un amore adultero, ha luogo al di fuori del matrimonio, quindi al di fuori delle istituzioni e delle leggi imposte dalla società. Come per Piramo e Tisbe il loro amore è basato sul *fallere*: non più inganno verso i genitori, ma verso l'intera società feudale che in quelle leggi si rispecchia.

Ed è per questo che non possono consumare l'amore all'interno della corte che quella società rappresenta, ma solo all'esterno, nella *grotta d'amore* che

anticamente,  
proprio ai tempi dei pagani,  
prima ancor di Corineo,  
quando eran re i giganti,  
nel gran monte fu scavata.<sup>314</sup> (vv. 16693-16697)

Il lungo episodio della vita dei due amanti nel bosco (vv. 16683-17662), dopo l'esilio imposto da re Marco, è uno dei più noti e suggestivi del poema<sup>315</sup>. Lo stesso Gottfried doveva considerarlo particolarmente significativo visto che spiega, in una delle sue digressioni, i significati simbolici della grotta. Ritroviamo, come nell'episodio di Ovidio, il conflitto tra un dentro (le case paterne lì, la società feudale qui) e un fuori (il bosco con la tomba di Nino e il gelso in Ovidio, la grotta nel *Tristan*) che non si può risolvere solo come opposizione male-bene o leggi sociali-amore vero.

Va sottolineato che per Piramo e Tisbe scappare dal *dentro* e giungere al *fuori* ha conseguenze nefaste. Segna non solo la perdita della loro innocenza, perché la fuga è praticata con l'inganno, ma anche la loro fine perché non sanno interpretare correttamente i segni (ingannevoli) che la natura selvaggia presenta loro.

Nella grotta di Tristano e Isotta i segni della società feudale sono fonte di equivoco (per re Marco, non per loro). Per ingannare il re i due amanti ricorrono al linguaggio dell'etica cortese e di quella feudale: si fanno trovare sdraiati

lui da un lato, lei dall'altro,

---

<sup>314</sup>Come la fessura murale nell'episodio di Piramo e Tisbe, così la grotta dell'amore è relegata ad un tempo mitico, "pagano", e solo gli amanti possono utilizzarla.

<sup>315</sup>Questo episodio è presente anche nella versione cosiddetta giullaresca di Béroul, pur con alcune differenze. Riportiamo qui un pezzo di questo episodio tratto da Béroul, *Il romanzo di Tristano*. Introduzione e traduzione di L. Cocito, Milano, Jeca Book, 1983. La vita nella foresta trascorre per i due in maniera relativamente diversa rispetto all'episodio narrato da Goffredo, incontrano diversi personaggi (mentre nel poema di Goffredo vivevano in assoluto isolamento) e quando re Marco trova Tristano e Isotta nella capanna (non una grotta qui) a dormire il suo primo impulso è quello di ucciderli: "Sguaina la spada, si volge intorno furibondo, augurandosi la morte se non riesce a uccidere i due amanti e , brandendo l'arma nuda, entra nella capanna [...] solleva la spada, fuori da sé dall'ira, sta per colpirli [...] ma in quell'istante si accorge che Isotta ha indosso la camicia, che i due giacciono separati e le loro bocche non si toccano, infine vede, tra i loro corpi, una spada nuda: "[...] no, in loro non c'è passione folle.[...] Lascero degli indizi, in modo che al loro risveglio sappiano che li ho sorpresi nel sonno e che ho avuto pietà". (p. 55) E questi indizi appartengono tutti al mondo cortese: sfilata dal dito di Isotta l'anello che lui stesso le aveva regalato, copre il viso della sposa con i suoi guanti di ermellino (tutti simboli della fedeltà vassallatica) e toglie la spada snudata che separava gli amanti.

come fossero due maschi  
[...]  
e Tristanò aveva posto  
la sua spada nuda in mezzo (vv. 17411-17417).

Nella società cortese la spada snudata simboleggia la castità. Ma è un equivoco:

Tristano e Isotta non sono casti, vogliono solo ingannare re Marco.

Ma i due amanti non sono accusati o considerati colpevoli dall'autore

perché alla violazione delle leggi sono costretti dalle circostanze. Il loro amore ha una giustificazione morale nel fatto che è affermazione di vita, principio di bene<sup>316</sup>.

Come afferma Goffredo nel Prologo,

Se il pensiero non va grato  
a chi oprò il bene del mondo,  
sarebbe tutto pari a nulla  
quanto di bene al mondo vien fatto.  
Ciò che si fa per il bene,  
e solo il bene del mondo,  
chi giudica altro che ben  
agisce contro giustizia. (vv. 1-8)

Si fa sentire l'influenza del pensiero di Abelardo il quale aveva affermato che *non est peccatum nisi contra conscientiam*:

il peccato è cioè la violazione cosciente e consapevole della legge di Dio [...] Ma non ci si affretti a dire che per Gottfried non esiste un mondo morale: esiste e rigoroso. [...] C'è un concetto di bene che consiste nel realizzare in questa vita ciò che può essere utile a produrre vita e a sconfiggere la morte [...] Producono vita, in quanto realizzano la loro immortalità nella memoria e stimolano all'emulazione chi legge, sia Tristanò e Isotta fornendo l'esempio del loro amore, sia il poeta che scrive la loro storia.<sup>317</sup>

L'episodio che meglio chiarifica quanto detto (e che è stato spesso accusato di blasfemia) è quello della sottoposizione di Isotta al "giudizio di Dio" (vv. 15522-15768) da parte del consiglio di corte per dissipare i sospetti del marito sul suo conto<sup>318</sup>. Isotta è costretta a afferrare nelle mani un ferro incandescente e proclamare la sua innocenza con il giuramento di non essere mai stata con altri

---

<sup>316</sup>L. Mancinelli, Introduzione al *Tristano*, Torino, Einaudi, 1985, p. XXV.

<sup>317</sup>*Ivi*, p. XXVI. È il tema della contrapposizione tra l'etica delle intenzioni e l'etica del comportamento la quale si riduce a mero mantenimento dei modelli di comportamento vigenti nella società. L'etica dell'intenzione serve alla società feudale per legittimare l'amore adultero che si serve per sopravvivere di menzogne e inganni. Nel cuore dell'amante vive però la buona fede, l'intenzione pura d'amore che solo chi ama veramente, e Dio che tutto vede, possono testimoniare. Questo tema viene sviluppato in particolare nelle *Lettere di Abelardo e Eloisa*, dove la giovane fanciulla studia e apprende quest'etica dell'intenzione nelle pagine dell'*Ethica* del maestro e amante Abelardo.

<sup>318</sup>Episodio presente anche nella versione di Bérout.

uomini se non con il legittimo marito. Questo ovviamente non corrisponde alla verità. E Isotta si salva grazie alla sua perfetta capacità logico-dialettica, pronunciando un giuramento che, seppur falso nella realtà, è vero dal punto di vista della logica del linguaggio:

nessun uomo il corpo mio  
conosciuto non ha mai,  
né alcuno in nessun tempo  
tra le braccia oppure al fianco,  
tranne voi, s'è mai giaciuto,  
se non quello per il quale  
né giurar posso o negare,  
che con gli occhi vostri stessi  
tra le braccia mie vedeste,  
quel meschino pellegrino<sup>319</sup>.  
[...]  
Il re disse [...]  
or prendete il ferro in mano  
[...]  
Lo afferrò in nome di Dio,  
e lo tenne, senza danno.  
Fu assai chiaro in quel momento,  
che l'assai cortese Cristo<sup>320</sup>  
come manica va al vento:  
e s'adatta e si rivolge  
dove viene richiamato,  
così bene e intensamente  
come è giusto ch'egli faccia. (vv. 15711-15744)

L'autore non vuole beffarsi della credulità di Cristo. Il suo scopo è dimostrare che la bella Isotta ha dovuto giurare il falso a causa della cattiveria degli uomini “che le impone un matrimonio che calpesta i diritti dell'amore, la costringe a sotterfugi e inganni [...] e infine pretende da lei una prova che nessuno può superare indenne.”<sup>321</sup>

Non ci dilungheremo oltre nel trattare questo tema, che richiederebbe un lavoro a sé. Si voleva solo fornire un accenno alla complessità filosofico-teologica e psicologica presente nel *Tristan* di Gottfried che lo rende non solo uno dei capolavori indiscussi della nascente letteratura volgare, ma anche un punto di

---

<sup>319</sup>La bravura di Isotta sta tutta qui: il meschino pellegrino è in realtà Tristano che così si era travestito per poter vedere Isotta e che la aveva sollevata poco prima e portata sulla riva (vv. 15570-15610).

<sup>320</sup>Significativamente a salvare Isotta è Cristo al quale veniva spesso affidato, soprattutto nel Medioevo, un ruolo di conforto e sostegno che non erano invece propri al Dio padre.

<sup>321</sup>L. Mancinelli, *op. cit.*, p. XXV.

riferimento obbligato per tutti coloro che di amore-morte vorranno da allora in poi parlare.

Sul tema di eros e thanatos nel mito di Tristano e Isotta, e più in generale nella letteratura europea, rimando al bellissimo libro di D. de Rougemont, *L'amore e l'Occidente*. Qui la storia dei due amanti adulteri è riletta come massimo esempio di quell'amore-passione che “vuol dire sofferenza [...] desiderio di ciò che ci ferisce e ci annienta col suo trionfo”<sup>322</sup> e “il prodigioso successo del romanzo di Tristano rivela in noi [questa] intima preferenza per l'infelicità.” E questo amore infelice ha bisogno di ostacoli, veri o immaginari:

amore senza traversie non fa nascere romanzo [:] l'amore-passione, ricambiato e combattuto al tempo stesso, ansioso d'una felicità che pur respinge, [...] *l'amore reciproco infelice*.<sup>323</sup>

De Rougemont, per sostenere la tesi della ricerca volontaria da parte di Tristano e Isotta della separazione e dell'ostacolo, afferma che i due non si amano liberamente e che altrettanto meno liberamente si sarebbero scelti. Essi amano la passione in quanto tale, il fatto stesso di amare. Abbiamo detto sopra che noi preferiamo vedere l'amore di Tristano e Isotta, con una lettura più banale e patetica forse, come un sentimento che necessita dell'espedito del filtro solo per realizzarsi pienamente, ma già presente nei loro cuori. Quello che però ci pare interessante della lettura di De Rougemont è l'analisi degli ostacoli che impediscono l'amore tra i due eroi (analisi che, in maniera trasversale, può essere valida anche per Piramo e Tisbe). Le cause di separazione degli amanti sono di due tipi: esterne e create da loro stessi - in maniera più vistosa da Tristano. Quelle esterne, di natura sociale (re Marco, controlli da parte dei baroni, ecc), vengono superate da Tristano con facilità e impetuosità, anche se potrebbero comportare la sua morte. Quando invece la separazione è voluta da loro stessi allora l'ostacolo è invincibile. Così ad esempio per la spada snudata che essi depongono per separarsi nella grotta d'amore e così anche per il matrimonio di Tristano con l'altra Isotta.<sup>324</sup> Solo l'ostacolo invincibile è atto a prolungare e

---

<sup>322</sup>D. de Rougemont, *op. cit.*, pp. 95-96.

<sup>323</sup>*Ivi*, p. 97.

<sup>324</sup>Va sottolineato che il matrimonio di Isotta con Marco non costituisce un ostacolo proprio perché è voluto da cause esterne, non dagli amanti stessi, come invece il matrimonio di Tristano con Isotta dalle bianche mani.

ingigantire la passione, ma proprio in quanto tale è un avvicinarsi alla morte, una morte d'amore e volontaria<sup>325</sup>.

Non sono valide forse anche per Piramo e Tisbe queste affermazioni? Anche loro si trovano di fronte a due tipi di ostacoli: esterni (il divieto paterno) e voluti (il suicidio ne è massimo esempio). Quelli stabiliti da terzi vengono facilmente aggirati (grazie alla scoperta della fessura e l'appuntamento notturno), gli altri sono invece invalicabili e portano necessariamente alla loro morte. E proprio per questo la morte, voluta e cercata, diventa la volontà più intima e inconfessabile degli amanti.

Questo è vero anche nel caso della morte di Tristano e Isotta. Come abbiamo detto all'inizio del paragrafo, il romanzo di Goffredo manca dalla scena finale della storia d'amore. Possiamo però ricavare questo episodio dal romanzo a frammenti di Thomas, che Goffredo dichiara essere suo maestro. Qui Tristano, mentre è a caccia con l'amico Keardin, incontra Tristano il Nano, giunto in Bretagna per chiedere aiuto proprio al cavaliere omonimo - perché conoscitore delle pene d'amore e oltremodo valoroso - per liberare la sua sposa, rapita dall'Orgoglioso Estult. Tristano inizialmente indugia un po', ma, sgridato dal nano per la sua vigliaccheria, allontana ogni tentennamento e parte alla ricerca della donna. Arrivati al castello del nemico, dove la sposa del Nano era rinchiusa, vengono assaliti da Estult e dai suoi fratelli. Il Nano cade ferito a morte. Tristano, superstite, è stato però colpito da una spada avvelenata. Faticosamente riesce a tornare a casa, da Isotta dalle bianche mani. Ma la ferita non si può curare:

[...] solo  
la sua Isotta, come un tempo,  
può salvarlo. <sup>326</sup> (p. 101)

Implora Keardin di andare alla ricerca di Isotta la bionda e di portarle la sua richiesta di aiuto. Per convincere la donna, Tristano consegna all'amico l'anello che un tempo Isotta aveva donato a lui, come segno del loro amore. Isotta

---

<sup>325</sup>Cfr. De Rougemont, *op. cit.*.

<sup>326</sup>Tutte le citazioni sono tratte da Thomas, *Tristano e Isotta*. Introduzione e traduzione a cura di F. Troncarelli, Milano, Garzanti, 2000.

dovrebbe così capire che l'amato ha bisogno di lei. Nel congedare Keardin, il morente gli dà un'ultima raccomandazione:

[...] prenderai  
una vela nera ed una  
vela bianca: se al ritorno  
con te è Isotta, la salvezza,  
sarà bianca, luminosa,  
vela contro il vento! Invece  
se ritornerai da solo  
sarà nera, oscura come  
una nuvola! (p. 107)

Ma Isotta dalle bianche mani ha sentito tutto. Da dietro una parete spiava l'incontro dello sposo con l'amico. E, tradita, elabora il suo piano di vendetta. Intanto Keardin è riuscito a convincere Isotta la Bionda a partire con lui. Ormai mantenuto in vita solo dalla speranza dell'arrivo dell'amata, Tristano si fa portare in riva al mare, per poter scorgere l'arrivo della nave della salvezza o della morte. Ma la nave di Keardin si imbatte in una violenta tempesta "così forte e strana" che Isotta teme di non poter arrivare in tempo dal suo amore ed erompe in una preghiera disperata di morte:

se in mare devo spegnere i miei giorni,  
così devi morire tu: annegato.  
[...] Vieni! In fondo  
al mare, che ci accoglie come un dolce  
letto d'acqua. Un sepolcro, dove insieme  
uniti, con le braccia nelle braccia,  
sarà leggero il sonno! (p. 118)

La memoria andrà alle parole di Tisbe prima del suicidio e alla preghiera ai genitori perché, mossi da compassione, riservino per lei e Piramo un'unica urna. Ma, come per incanto, il quinto giorno dopo la tempesta, il cielo torna sereno e la nave scorge le coste della Bretagna. Gli imprevisti non sono però finiti. Ad un passo dalla riva il vento smette di fischiare e la nave si ferma in mezzo al mare.<sup>327</sup> E Isotta dalle bianche mani, che ha già avvistato le vele bianche della salvezza, dice a Tristano che la nave ha la vela "nera come la notte"<sup>328</sup>. A Tristano non resta

---

<sup>327</sup>Si può leggere anche in questi episodi un esempio di ostacolo esterno al ricongiungimento di Tristano e Isotta che, come abbiamo detto prima, proprio in virtù di questa esteriorità, può essere per questo superato.

<sup>328</sup>L'episodio delle vele nere è un evidente richiamo alla vicenda di Teseo. Figlio di Egeo, re di Atene, il giovane partì con altri ateniesi alla volta di Creta per sconfiggere il Minotauro. Dopo la vittoria e l'abbandono dell'amata Arianna, Teseo ripartì per il ritorno a casa, nell'Attica. Ma, troppo addolorato per la perdita di Arianna, Teseo dimenticò di cambiare le vele della nave e d'issare la vela bianca come gli aveva chiesto il padre prima della partenza. Così Egeo, vedendo le vele nere e credendo che il figlio fosse morto, si precipitò in mare, trovando la morte e da allora quel mare prese il nome di

che morire per amore. Solo ora il vento torna ad alzarsi e la nave di Isotta approda a riva. Da lontano la donna ode grida di lutto e capisce che il suo amato è morto: impazzita dal dolore corre verso la corte dove giace il corpo di Tristano.

Ormai la sua vita non ha più senso:

La morte per amore  
hai avuto in dono ed ora io ti seguo  
per tenerezza [...]  
se con te non ho la vita  
insieme a te la morte posso avere!  
[...] Sono fedele  
nella morte come sono  
stata fedele nell'amore, sempre.  
Io ti sarò vicina! (pp. 122-123)

Dopo queste parole bacia teneramente Tristano e, abbracciata a lui, si abbandona alla morte.

Come la morte di Piramo e Tisbe, anche quella di Tristano e Isotta è una delle più toccanti. Ma al di là delle somiglianze emotive, si possono riscontrare altri elementi comuni tra i due episodi. Innanzitutto si tratta in entrambi i casi di duplice morte per amore, caso unico assieme a quello degli amanti babilonesi e a quello, successivo, di Romeo e Giulietta. E come nel mito ovidiano, anche nel romanzo di Thomas troviamo degli imprevisti/equivoci che favoriscono la morte dei protagonisti. Come abbiamo già visto la tempesta e successivamente la bonaccia in cui si imbatte la nave di Isotta sono elementi che impediscono il ricongiungimento degli amanti esattamente come lo era stata la feroce leonessa per Piramo e Tisbe. Ma la tempesta si placa, il vento si alza, e la leonessa dissetata se ne va. A questo punto entra in gioco però l'equivoco: il velo per Piramo, le vele per Tristano. Forse il gioco fonico non è casuale. Certo, sono equivoci di diversa natura: quello di Piramo è costituito da uno sbaglio dovuto alla sua facile e impetuosa credulità, quello di Tristano è perpetrato dalla moglie ai danni del marito. Ma entrambi gli amanti credono a qualcosa che vero non è. E devono, per questo errore, morire. Piramo si uccide con la spada, e Tristano è già gravemente ferito, è vero anche questo. Ma Tristano ha scelto di essere ferito perché decide spontaneamente di aiutare il Nano, e questo porterà alla ferita; e la scelta di amare Isotta la bionda commettendo così adulterio è, da un certo

---

Mar Egeo. Cfr. P. Grimal, "Teseo", in *Dizionario di mitologia greca e romana*, Brescia, Paideia Editrice, 1987.

punto di vista, un'auto-condanna a morte. Così come durante il romanzo numerosi sono i rimandi dei due amanti alla reciproca morte in assenza dell'altro: nonostante questo Tristano sceglie di sposare Isotta dalle bianche mani. Sceglie la morte<sup>329</sup>.

Anche il modo in cui Isotta la bionda muore ha evidenti richiami con la morte di Tisbe: entrambe ritengono preferibile la morte ad un solo giorno senza l'amato; entrambe vedono nella morte l'unico modo per poter finalmente stare assieme a Piramo-Tristano e dimostrare la loro fedeltà; tutte e due, al termine del monologo finale, baciano e abbracciano il corpo desiderato. Poi Tisbe si uccide con la spada, Isotta invece preferisce lasciarsi anebbiare la mente dalla morte, esattamente come le Tisbe dei rifacimenti medievali visti in precedenza.

Sono questi i possibili collegamenti che abbiamo individuato tra i due miti. E le due storie hanno osato affrontare il tema della morte per amore e dell'amore per la morte. Quella passione travolgente che rappresentava e rappresenta “un pericolo per la vita della società” e che necessitava pertanto di una maschera, di un pretesto per essere espressa: un mito.

### 3.3 Lancillotto e Ginevra, i Piramo e Tisbe “comici” del Medioevo

Si era fatto cenno, all'inizio del capitolo, alle due possibili interpretazioni (tragica o comica) della storia di Piramo e Tisbe. E nel paragrafo precedente avevamo indicato nel *Tristan* uno dei massimi esempi di rilettura tragica del mito. In questo paragrafo vogliamo invece analizzare il *Lancillotto* come modello esemplare di ripresa comico-parodica. Vedremo anche che Chrétien de Troyes sceglie questa seconda via di interpretazione non solo nel suo *Lancillotto*. Anche *l'Erec e Enide* contiene alcuni elementi che rinviano a questo tipo di rilettura, in particolare di un episodio del mito.

Quella svolta da Chrétien è un'operazione comune nella nascente letteratura volgare francese (ma non solo) che consiste in un particolare tipo di riuso poetico

---

<sup>329</sup>Non è da sottovalutare poi il fatto che Tristano sposa Isotta dalle bianche mani a causa di un equivoco: perché il fratello di lei sente per sbaglio Tristano pronunciare sommessamente il nome Isotta (in riferimento a Isotta la bionda) e crede l'amico innamorato della sorella. Tristano, invece di spiegarsi, sposa Isotta di Bretagna.

di Ovidio e dei suoi topoi. In particolare per il *Lancillotto* è corretto affermare che:

the sense of Pyramus' story permeates Lancelot's romance in both implicit and explicit ways as Lancelot conforms to and inverts the exemplary behavior of his Ovidian prototype.<sup>330</sup>

Quella di Lancillotto e Ginevra è ancora una storia d'amore, adulterina come per Tristano e Isotta, ma non mortale. “Lancillotto è un po' Tristano, ma senza tragedia”<sup>331</sup> e “la storia d'amore del cavaliere per la regina [...] si trascina dietro alcuni motivi di quella di Tristano, quello del sangue rivelatore<sup>332</sup> e quello del giuramento vero e falso nello stesso tempo”<sup>333</sup>: giuramento pronunciato dal cavaliere e non dalla dama per salvare la regina dall'accusa di adulterio (ma dall'adulterio solo presunto e falso con il siniscalco). “Lancillotto è [anche] un poco Piramo [...] ma il doppio suicidio degli amanti di quella storia tragica è, nella *Carretta*, solo tentato.”<sup>334</sup>

La storia è nota. Lancillotto è il più valido cavaliere, Ginevra la regina più bella, tutto secondo la regole. Ginevra è sposata con re Artù e Lancillotto è il suo amante-salvatore: il crudele Meleagant l'aveva rapita e portata nel paese da cui nessuno fa ritorno, dove si giunge solo attraverso il Ponte sott'Acqua o il Ponte della Spada, e Lancillotto, dopo una serie di peripezie e sorretto sempre da Amore riesce a salvarla, senza mai rivelare la sua identità, scendendo a combattimento con Meleagant (vv.3592-3894).

L'episodio dello scontro è particolarmente denso di riferimenti e richiami (rovesciati) alla duplice morte di Piramo e Tisbe.

Durante il duello, che la regina osserva da una finestra assieme ad una damigella, il cavaliere, che appare in difficoltà e che non riesce a tener testa all'avversario,

---

<sup>330</sup>J. Dornbush, “Ovid's 'Pyramus and Thisbe' and Chrétien's 'Le Chevalier de la Carrete’”, in *Romance Philology*, 36:1, Aug. 1982, p. 34.

<sup>331</sup>P. G. Beltrami, Introduzione a *Il Cavaliere della carretta (Lancillotto)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, p.16.

<sup>332</sup>Facciamo riferimento al sangue che Tristano perde a causa della ferita al dito provocata dalle sbarre di ferro della finestra, creduto da Meleagant sangue del siniscalco Keu e prova del tradimento di Isotta con Keu.

<sup>333</sup>*Ibidem*.

<sup>334</sup>*Ibidem*.

viene chiamato dalla fanciulla (momento in cui Lancillotto esce dall'anonimato e acquista un nome anche per il lettore) perché alzi lo sguardo e volga gli occhi verso la finestra, cosicché vedendo l'amata Ginevra possa riprendere forza e vigore:

“[...] Lancillotto!  
Voltati in qua, guarda chi è  
che si prende cura di te!”<sup>335</sup> (vv. 3674-3676)

Questo voltarsi del cavaliere in direzione dell'amata può essere un possibile riferimento al sussurro di Tisbe sul corpo di Piramo morente. Anche se Piramo alza gli occhi al nome di Tisbe e non al proprio (*Met.* IV, 142-146), in entrambi i casi l'amata è fonte di vita e allo stesso tempo di morte. Piramo, aperti per un attimo gli occhi, li richiude immediatamente, morto; Lancillotto invece, quando sente pronunciare il suo nome e scorge alla finestra Ginevra che lo osserva, cade in una condizione di trance, di semi-morte, tanto che la sua sconfitta sembra imminente:

e non appena l'ebbe vista  
non si mosse più, né la vista  
da lei distoglieva,  
ma da dietro si difendeva,  
mentre Meleagant l'assaliva  
sempre più, quanto gli riusciva,  
molto lieto perch'è convinto  
d'averlo ormai del tutto vinto (vv. 3683-3690).

Ma poco dopo, al secondo richiamo da parte della damigella ai vv. 3700-3701 (“Lancillotto! Come può/ la tua condotta esser così stolta?”), il cavaliere della carretta viene come riportato in vita e concentra tutte le sue forze per battere Meleagant: l'amore che prima lo aveva indebolito è ora la nuova forza per vincere la battaglia: “he overcomes the fatality of this loss of self by an act of willful self-consciousness as Lancelot sees, hears and acts to reshape the fate of Pyramus and to suspend the tragedy.”<sup>336</sup>

A questo punto il padre di Meleagant, il re Bademagu, vedendo che lo scontro si metteva male per il figlio, chiede a Ginevra di intercedere (questa volta

---

<sup>335</sup>Tutti i brani sono tratti da Chrétien de Troyes, *Il Cavaliere della carretta (Lancillotto)*, Alessandria, Edizioni dell'orso, 2004.

<sup>336</sup>J. Dornbush, *op. cit.*, p. 38.

direttamente) in favore di Meleagant per convincere Lancillotto a sospendere lo scontro con queste parole :

Signora, molto v'ho amata  
[e] un dono voglio domandare  
che donare non mi dovrete  
se per amore non faceste  
[...] per vostra grazia [...]  
vi prego, ditegli, per me,  
che s'astenga ormai dal colpire (vv. 3775-3795)

Lancillotto sente la richiesta del re e siccome

molto chi ama è obbediente, e molto  
fa presto e volentieri, quando  
è amico intero, ogni comando  
dell'amica. Bene perciò  
Lancillotto, che più amò  
che Piramo, se mai potè  
più amare alcuno, far dovè. (vv. 3808-3814)

Abbiamo ora una sicurezza in più che ci permette di portare avanti con maggior vigore le nostre ipotesi: Chrétien conosceva il mito di Ovidio (o nella versione originale o in rielaborazioni successive ).

Tornando allo scontro tra Lancillotto e Meleagant è chiaro che quest'ultimo rappresenti un impedimento reale all'unione dei due amanti, come il muro tra le due case lo era per Piramo e Tisbe: “the ovidian wall against which the lovers inveigh [...] becomes [...] the envious blackguard Meleagant who stands as an obstacle between Lancelot e Guenevere.”<sup>337</sup>

Se Meleagant è l'ostacolo, il muro, il padre buono Bademagu che abbiamo visto fungere da intermediario tra Lancillotto e Ginevra rappresenta la fessura, l'unica via attraverso cui i due giovani possono parlarsi. “Through the father Bademagu [...] we understand the passageway, the mediating forces which allow the comic rapprochement of the lovers.”<sup>338</sup>

È chiaro, da quanto detto fino ad ora, che

the comparison between [Lancelot] and Pyramus [...] is an open invitation to revise our reading of this scene in light of the Pyramus and Thisbe myth, in light of Lancelot's comic dépassement of his exemplary tragic predecessor.<sup>339</sup>

---

<sup>337</sup>J. Dornbush, *op. cit.*, p. 36. Allo stesso modo si può dire che il muro di Ovidio simboleggia a sua volta il muro “umano” del potere sociale e familiare, che impediva l'unione tra i due giovani innamorati.

<sup>338</sup>*Ibidem.*

<sup>339</sup>*Ivi*, p. 37.

Infatti Lancillotto affronta la morte per amore, come Piramo; ma, diversamente da Piramo, evita la morte, nuovamente grazie all'amore: questo suggerisce che la storia di Lancillotto e Ginevra possa effettivamente essere letta come una versione comica di quella di Piramo e Tisbe. Vedremo ora che anche altri particolari spingono verso questa conclusione.

In una storia "alla Piramo e Tisbe" quello che non può mancare è senza dubbio l'equivoco e la conseguente duplice morte. Ma gli equivoci si riveleranno essere solo delle errate letture dei segni che non conducono però a tragici eventi. Di conseguenza i suicidi sono solo ostentati, non commessi: possiamo pertanto leggere il Lancillotto come una versione comico-parodica del mito tragico.

Dopo la battaglia con Meleagant, per aver rispettato la volontà del re Bademagu di sospendere lo scontro, Lancillotto ottiene il diritto di liberare tutti i prigionieri di Meleagant, compresa la regina Ginevra, la quale rifiuterà l'offerta di partire e addirittura di vedere il salvatore, con grande dolore di Lancillotto.

Subito dopo la partenza però l'eroe e i suoi vengono assaliti dalla gente del villaggio di Bademagu che desidera riportare Lancillotto al re credendo di fare così cosa a lui gradita. Ma

nuova che presto vola e corre  
va al re che i suoi hanno catturato  
Lancillotto, e l'hanno ammazzato.  
Molto dolente il re ne fu,  
e giura sul suo capo e più  
che gli uccisori moriranno. (vv. 4150-4155)

Ecco il primo equivoco, causato non dalla credulità di Ginevra, ma dalla facilità con cui le voci circolano e vengono alterate. E chiaramente la regina, "like her tragic predecessor, sees herself as cause (*causa*) and comrade (*comes*) of her lover's fate"<sup>340</sup> :

questa nuova dovunque andò,  
ed alla regina arrivò  
mentre era seduta a mangiare.  
Manca ben poco che ammazzare  
si voglia, appena la mentita  
nuova di Lancillotto ha udita;  
lei però crede che sia vera,  
e tanto in pena si dispera

---

<sup>340</sup> *Ibidem.*

[...]  
 “Mi duole molto, sì, che è morto;  
 e se mi duole, non ne ho torto,  
 poiché per me entrò in questo regno;  
 [...]” né di bere né di mangiare  
 non la dovevan più pregare,  
 se morte preso colui aveva  
 per la cui vita lei viveva.  
 [...]  
 D'uccidersi ha un tale furore  
 che si prende spesso alla gola;  
 si confessa prima da sola,  
 si pente e accusa la sua colpa,  
 molto si biasima e s'incolpa.  
 [...]  
 “Negargli la parola mia  
 e lo sguardo, non fu follia?<sup>341</sup>  
 Follia? Ho fatto, m'aiuti Dio,  
 fellonia e crudeltà ben io;  
 e per scherzo pensai di farlo,  
 ma lui non poteva pensarlo,  
 e non me l'ha più perdonato.  
Nessuno tranne me gli ha dato  
il colpo mortale, è evidente. (vv. 4167-4219).

Dopo questa lunga introduzione<sup>342</sup>, in cui Ginevra ripete di essere la colpevole della morte di Lancillotto e che è a tutti gli effetti un'amplificazione del senso di colpa di Piramo, la regina inizia un altro monologo sul suo desiderio di morte per seguire il destino tragico dell'eroe. Quella di Ginevra non è un'intenzione vera (ancora una volta pertanto indice di rifacimento comico della vicenda di Piramo e Tisbe), ma solo un tentativo di dare al suo personaggio almeno un po' della drammaticità dell'eroina tragica. Tuttavia “her grief, unlike Thisbe's, is contained [and] this suicidal urge is again contained, diverted, by her speech, her confession”<sup>343</sup> :

“Misera, quanto consolare  
 mi poteva, e dar gran conforto,  
 se una volta, prima che morto,  
 fra le braccia stretto l'avessi!  
 Come? Che nudo a nudo stessimo,  
 certo, per più avere conforto.  
 Sono ben vile, ora che è morto,

<sup>341</sup>La regina si riferisce al suo essere stata scontroso nei confronti di Lancillotto quando questo le offrì di partire con lui dopo lo scontro con Meleagant.

<sup>342</sup>Le sottolineature sono nostre e hanno come scopo mettere in primo piano il senso di colpa della regina che riprende quello di Piramo quando crede Tisbe morta.

<sup>343</sup> J. Dornbush, *op. cit.*, p. 38.

se non procuro di morire” (vv. 4234-4241)

ma subito dopo, inaspettatamente:

“è vile chi vuol più morire  
che per il suo amico soffrire.  
Certo, mi può assai confortare  
potermi a lungo tormentare.  
Meglio vivere e assai soffrire  
che, per aver quiete, morire.”  
La regina si tormentò  
due dì, non bevve né mangiò,  
che pensarono fosse morta. (vv. 4249-4257)

Una Tisbe decisamente *sui generis*. Innanzitutto perché molto più libertina (vv. 4234-4238) e poi perché tra le due strade preferisce quella più facile, vivere soffrendo piuttosto che morire per amore. È inoltre Ginevra, l'amata, che rischia di uccidersi per prima per un banale equivoco (e non il personaggio maschile come in Piramo e Tisbe) ma proprio perché di equivoco si tratta l'autore la risparmia. “Thisbe's speech conventionally preceded the 'real' tragic action of her death in Ovid”<sup>344</sup> e “Chrétien shows here that this tragic myth too is speech and has his heroine act out this diverting function in romance.”<sup>345</sup>

Il tentato suicidio di Ginevra dà vita però ad un secondo equivoco:

a Lancillotto vien la novella  
che la sua dama e amica è morta (vv. 4260-4261).

Altro equivoco (dovuto anche questa volta al dilagarsi di una voce non vera) che, nuovamente, non porterà a nessuna conclusione tragica. Il cavaliere andrà però un passo oltre rispetto a Ginevra, cercando davvero di uccidersi:

[...] infila il laccio sulla testa  
finché sul collo gli si arresta;  
perché male certo si faccia  
della cintura il capo allaccia  
all'arcione suo strettamente,  
e nessuno lì vede niente;  
poi si lascia a terra inclinare  
perché si vuole far trainare  
dal cavallo fino alla morte:  
viver più di un'ora sdegn forte<sup>346</sup>. (vv. 4295-4304)

---

<sup>344</sup>*Ibidem.*

<sup>345</sup>*Ibidem.*

<sup>346</sup>Il disdegno della vita in punto di morte è caratteristica comune a tutti i Piramo e Tisbe più o meno tragici.

Ma la frase che precede questo serio proposito di morte (“si volle subito ammazzare/ ma prima un pianto pronunciò” -vv. 4268-4269-) è una possibile indicazione dell'autore del carattere ironico delle parole che seguono e di conseguenza del tipo di lettura da dare all'intero episodio. Come già detto il suicidio non può che essere evitato: due compagni trovano Lancillotto mezzo svenuto a terra e tagliano i lacci che ha stretti attorno al collo, mentre il cavaliere invoca ancora la morte.

“The forces of mediation which prevent the love-death are again critical to both attempted-suicide scenes.”<sup>347</sup>

Tutto, in queste due scene di finti suicidi, suggerisce un rovesciamento comico dei corrispettivi tragici nel mito ovidiano: le parole che aprono i propositi di suicidio, il finto soffocamento di Ginevra, il goffo ed esagerato tentativo di togliersi la vita di Lancillotto, la nobiltà pagana della morte volontaria ottenuta con la spada che viene svilita dal finto soffocamento della regina e dall'imbarazzante impiccagione di Lancillotto trascinato poi da un cavallo<sup>348</sup>: forse Chrétien, attraverso un linguaggio iperbolico, “shows that hyperbolic language is the stuff from which fictions are made”<sup>349</sup> e “Chrétien's and Ovid's stories are cast in the Hyperbolic mould, and their positions relative to each other invite varying angles and perceptions.”

In questa prospettiva può essere confrontato un altro episodio del *Lancillotto* con una delle scene centrali di Piramo e Tisbe. Il mancato incontro degli eroi tragici riesce invece ai fortunati successori.

Ai due adulteri giunge infatti la notizia che il rispettivo amante in realtà non è morto. Lancillotto viene portato di nuovo alla corte di re Bademagu e finalmente può incontrare la sua Ginevra che, maliziosa, dice al cavaliere:

“ [...] non posso proprio qui ora  
dirvi tutto ciò che vorrei;  
volentieri vi parlerei,  
potendo, con più libertà” (vv. 4512-4515)

---

<sup>347</sup>J. Dornbush, *op. cit.*, p. 39.

<sup>348</sup>Nel Medioevo questa pratica di tortura e di uccisione era considerato un atto particolarmente infamante.

<sup>349</sup>J. Dornbush, *op. cit.*, p. 39.

e gli dà appuntamento

a quella finestra, a quell'ora  
che dormiranno tutti: allora  
per quel giardino qui verrete.  
Qui dentro entrare non potrete  
né rimanere [...]  
Se vi piace, fino a domani  
ci sarò per amor di voi.  
Unirci non potremo noi,  
che in camera avanti a me giace  
Keu il siniscalco, senza pace  
per le piaghe di cui è coperto.  
E l'uscio non rimane aperto,  
ma è ben chiuso e ben sorvegliato. (vv. 4521-4535)

Lancillotto e Ginevra si danno appuntamento ad una finestra (amplificazione della fessura di Piramo e Tisbe) si presume per parlare, dal momento che la dama dichiara che non si potranno unire (ma solo per la presenza del siniscalco, protettore della regina). Esattamente come gli eroi tragici, sono costretti a incontrarsi di nascosto, furtivamente, ché il loro amore è impedito. Gli adulteri si danno però appuntamento alla finestra di notte, *a quell'ora che dormiranno tutti*. Piramo e Tisbe si parlano sempre invece alla luce del sole, e non appena scende la sera si salutano e si dividono. Non si tratta di un elemento secondario: l'amore di Lancillotto e Ginevra non è innocente e puro, alla luce del sole, come quello dei personaggi ovidiani, ma si caratterizza fin da subito come colpevole e notturno, carnale, ma non per questo fatale. Sappiamo che quando Piramo e Tisbe decidono invece di incontrarsi al buio, di notte, per fuggire assieme la loro vicenda precipita tragicamente.

Lancillotto è impaziente e, come i predecessori latini, attende con ansia la notte:

troppo tardi la notte viene,  
[...]  
contro il giorno tanto ha lottato  
[...] che assai nera e scura  
gli mette la sua copertura  
e lo veste del suo mantello.<sup>350</sup> (vv.4546-4555)

Giunto il momento opportuno, Lancillotto si dirige alla finestra “che di grosse sbarre si sbarra” (v. 4595) e attende l'arrivo della regina. I due iniziano a parlare e

---

<sup>350</sup>Ritornano alla mente le parole di Ovidio in *Met.* IV, vv. 91-92: “et lux, tarde discedere visa,/ praecipitatur aquis, et aquis nox exit ab isdem” (e la luce del giorno, che sembrava non volesse più andarsene/ alla fine calò nelle acque, e dalle stesse acque emerse la notte).

vicino l'un l'altro s'è fatto,  
e le mani insieme congiungono,  
ma a star di più insieme non giungono,  
[...]  
e incolpan la ferratura<sup>351</sup>. (vv. 4602-4606)

Ma Lancillotto non si fa scoraggiare dalle sbarre alla finestra:

[...] si dà vanto,  
se piace alla regina tanto,  
che con lei là dentro entrerà:  
il ferro non lo tratterrà. (vv. 4608-4610)

Così piega i ferri della grata e li estrae dal muro,

ma poiché il ferro era affilato,  
s'è al dito mignolo tagliato  
[...] ma  
del sangue che gocciolando va  
né di quelle ferite sente,  
poiché a tutt'altro intende, niente. (vv. 4649-4656)

Finalmente, “heedless of Lancelot's injury, the couple delight in their love while the narrator waxes in hyperbolic eloquence”<sup>352</sup>:

è così dolce il gioco ai due  
e del baciare e del sentire,  
che n'ebbero, senza mentire,  
una gioia meravigliosa  
tanto che mai una tale cosa  
non fu udita né conosciuta. (vv. 4684-4689)

“The Pyramus and Thisbe story informs our reading at every stage.”<sup>353</sup> Infatti  
“Chrétien situates the Ovidian wall, including the hole, right at the beginning of  
the episode. Lancelot easily passes through that particular metaphor [...] to his  
own mediating figure of obstacle/transcendence, the barred window.”<sup>354</sup>

L'apertura dell'inferriata da parte di Lancillotto è a tutti gli effetti un portare a  
compimento quello che Piramo aveva solo ipotizzato nella sua apostrofe al muro:

quantum erat, ut sineres toto nos corpore iungi,  
aut, hoc si nimium est, vel ad oscula danda pateres!<sup>355</sup> (*Met.* IV, vv. 74-75)

<sup>351</sup>Come Piramo e Tisbe incolpavano la parete che ostacolava l'unione con tutto il corpo (cfr. *Met.*, IV, v.75).

<sup>352</sup>J. Dornbush, *op. cit.*, p. 40.

<sup>353</sup>*Ibidem*.

<sup>354</sup>*Ibidem*.

<sup>355</sup>“Quanto sarebbe meglio se ci permettessi di unirci con tutto il corpo, o, se questo è troppo, almeno ti aprissi quel tanto che basta per darsi dei baci!”. Il motivo era presente anche nel lai *Piramus et Tisbè* analizzato in precedenza.

Lancillotto supera tutte le restrizioni del suo eroico predecessore.

Giunge il giorno e i due amanti si devono lasciare; Lancillotto

vero martire fu ad alzarsene,  
tanto penoso fu di andarsene;  
martirio è il dolore che ha. (vv. 4699-4701)

Alla fine dell'episodio Chrétien associa ironicamente il silenzio e la partenza dell'eroe alla morte<sup>356</sup>. Ironicamente perché i predecessori tragici avevano davvero trovato la morte a causa di quell'appuntamento notturno, mentre Lancillotto e Ginevra non solo possono unirsi ma non corrono in realtà nessun pericolo mortale: “from the silent glance of Ovid's hero, though the unanswered question of the Old French Pyramus, we reach Chrétien's unabashed response to that question.”<sup>357</sup>

Avevamo accennato all'inizio del paragrafo che anche nel *Lancillotto* troviamo un episodio, del tutto simile a quello presente nel *Tristan*, del falso giuramento che salva la regina.

Quando Lancillotto torna a casa di nascosto dopo l'incontro amoroso si accorge del sangue che gli esce dalle ferite e che aveva macchiato le lenzuola di Ginevra. Questo, invece di costituire la prova schiacciante del tradimento del cavaliere e della regina, diventerà per Meleagant motivo per accusare Ginevra di tradimento con il siniscalco Keu che, ferito, faceva da guardia alla donna nel letto vicino.

Nel *Tristan* era Isotta, grazie alle sue abilità, a riuscire a cavarsela giurando una cosa vera solo dal punto di vista della coerenza del discorso, ma falsa nella realtà; qui è Lancillotto a togliere Ginevra dai pasticci, giurando davanti alle sacre reliquie che la regina non era stata quella notte con Keu il siniscalco e impegnandosi a battere a duello chiunque osasse affermare il contrario:

“Te lo nego, tu [Meleagant] sei spergiuro-  
fa Lancillotto, -e invece giuro:  
non la toccò e non fu nel suo letto.  
E di colui che il falso ha detto

---

<sup>356</sup>Con la morte e con il silenzio di Piramo, che non può rispondere al sussurro di Tisbe, si chiude infatti l'incontro dei due amanti ovidiani. Solo nel caso del lai anglonormanno del *Pyramus e Tisbè* il personaggio maschile, morente, trova la forza per un ironico commento sul suo errore e sull'equivoco mortale: “Tisbé, amie, / pour Dieu, qui vos remisit en vie?” (Tisbe, amica,/ per Dio, chi vi rimise in vita?).

<sup>357</sup>J. Dornbush, *op. cit.*, p. 41.

piaccia a Dio la vendetta prendere  
e la verità fare intendere.  
Ma un altro ancora ne farò  
di giuramenti, e giurerò  
a chiunque possa spiacere,  
che se stavolta posso avere  
su Meleagant la meglio io,  
[...] io non avrò di lui pietà. (vv. 4983-4996)

Ma il padre Bademagu salverà anche questa volta il figlio dalla morte grazie nuovamente all'intercessione di Ginevra.

Il romanzo procede con altre peripezie di Lancillotto fino al conflitto finale e risolutivo con Meleagant: l'eroe riesce finalmente a sconfiggere e uccidere Meleagant, gli taglia la testa e si gode i festeggiamenti per la vittoria alla corte di re Artù. E vissero tutti felici e contenti.

Attraverso un procedimento di ri-creazione poetica, Chrétien riporta gli eroi tragici in vita:

the tragically inevitable love-death myth becomes again and again diverted and suspended by the mediating force of the narrator, as he amplifies, abbreviates, and translates the elements conjoined in the Pyramus and Thisbe story.<sup>358</sup>

La storia di Piramo e Tisbe doveva aver colpito e suggestionato molto Chrétien: troviamo dei rimandi ad essa non solo nel *Lancillotto* ma anche all'interno dell'*Erec e Enide*.

Il secondo romanzo (che in realtà è il primo capolavoro di Chrétien) narra una storia completamente differente rispetto a quella del *Lancillotto*. Sono entrambe storie d'amore, ma quello di *Erec e Enide* è soprattutto un romanzo di formazione, una duplice formazione: sentimentale, amorosa, e contemporaneamente sociale. Attraverso una serie di peripezie e pericoli, i due sposi giungono ad una piena maturazione non solo di coppia ma anche personale: l'amore deve essere un'esperienza sociale e non egoistica perché possa essere completa. Così Erec dovrà riuscire a conciliare amore e prodezza cavalleresca.

Le avventure del cavaliere della Tavola Rotonda e della bellissima Enide, sposa dolce e paziente, sono forse le più toccanti tra quelle narrate da Chrétien e sarebbe interessante analizzarle soprattutto in rapporto al *Roman d'Eneas* e alla

---

<sup>358</sup> *Ibidem*.

storia di Tristano e Isotta. Noi ci limiteremo a indicare la presenza di un possibile punto di contatto tra la loro vicenda e quella di Piramo e Tisbe in un particolare episodio del romanzo.

Dopo un anno di matrimonio, Enide riporta a Erec le cattive voci che circolano su di lui nell'ambiente di corte perché, incurante dei suoi doveri di cavaliere, si dedica esclusivamente ai piaceri dell'amore. Erec riconosce i suoi sbagli e decide di partire con la moglie per dimostrare a tutti che si possono conciliare matrimonio e cavalleria: affronterà così valorosamente una serie di scontri pericolosi mettendo anche alla prova l'amore e la fedeltà di Enide. "Attraverso le avventure che i due sposi dovranno affrontare Chrétien mostrerà come la sola prodezza guerriera non basti"<sup>359</sup>, perchè senza Enide l'eroe non riuscirebbe ad affrontare tutti gli ostacoli incontrati lungo il percorso.

Durante questo lungo e faticoso percorso, Erec si scontra con molti e valenti cavalieri, mettendo alla prova la pazienza di Enide che è costretta sempre ad aspettarlo, impaurita e apprensiva per la sorte del marito. Succede così che

cavalcavano da molto nella bosaglia,  
quando sentirono, da lontano, le grida  
di una fanciulla in pericolo.  
[...]  
"Signore- dice [Erec]- una fanciulla  
[...] ha  
bisogno di aiuto e di soccorso.  
Voglio correre da quella parte,  
così saprò di cosa ha bisogno.  
Smontate, io andrò laggiù;  
nel frattempo, aspettatevi qui."<sup>360</sup> (vv. 4310-4325)

Giunto dalla fanciulla, apprende che il suo amico è stato catturato da due giganti, contro cui Erec combatterà per liberarlo. Dopo lungo tempo e stremato dalla fatica, Erec fa ritorno da Enide, la quale credeva che lo sposo l'avesse abbandonata.

Ma il caldo della giornata  
e l'armatura lo oppressero al punto  
che tutte le bende si strapparono  
e le ferite si riaprirono  
[...]  
quella lo vide e ne ebbe gran gioia,

---

<sup>359</sup>F. Zambon, *Introduzione all'Erec e Enide*, Roma, Carocci, 2010, p. 15.

<sup>360</sup>Tutti i testi sono tratti da Chrétien de Troyes, *Erec e Enide*. Traduzione e note di C. Noacco, Roma, Carocci, 2010.

ma non comprese in nessun modo  
di quale dolore soffriva:  
tutto il corpo era bagnato di sangue  
e il cuore cominciava a mancargli.  
Mentre scendeva da un'altura,  
si afflosciò di colpo in avanti  
[...]  
e cadde svenuto come morto.  
Quando Enide lo vide a terra,  
cominciò a levare alti lamenti;  
le dispiace di essere ancora viva  
e corre verso Erec senza  
nascondere la propria afflizione.  
Urla e si torce le mani;  
si lacera il vestito sul petto  
al punto che non ne resta nulla;  
prende a strapparsi i capelli  
e a graffiare il tenero viso.  
"Ah, Dio- dice- caro e dolce Signore,  
perchè mi lasci vivere tanto?  
Morte, uccidimi, fa' in fretta".  
A quelle parole sviene sul corpo di Erec.  
Rinvenendo, si accusa aspramente  
"Ah!-dice- povera Enide,  
ho causato la morte del mio signore;  
l'ho ucciso con la mia follia:  
oggi sarebbe ancora vivo  
se nel mio folle orgoglio  
non avessi pronunciato le parole  
che lo hanno condotto qui." (vv. 4590-4629)

Enide continua il monologo ricordando le qualità del marito, ripetendo di essere colpevole della morte di Erec e invocando la morte (mentre continua a svenire e a riprendersi):

"Dio che farò? Perché vivere ancora?  
Perché indugia, cosa aspetta la Morte  
a prendermi immediatamente?  
[...]  
Devo vendicare io stessa  
il mio crimine:  
morirò così, a dispetto  
della Morte che non vuole aiutarmi.  
Non posso morire solo perché lo voglio  
e i lamenti non mi serviranno a niente:  
deve essere la spada che il mio signore  
ha cinto a vendicare la sua morte."  
[...]  
Estrae la spada dal fodero  
e inizia a contemplarla.  
Dio, nella sua grande misericordia,  
la fece un po' indugiare.  
Mentre ella ripensa  
al suo dolore e alla sua sventura,  
ecco giungere al galoppo

un conte, con molti cavalieri:  
aveva udito da molto lontano  
la dama lamentarsi a gran voce.  
Dio non volle abbandonarla:  
ella si sarebbe subito uccisa,  
se quelli non l'avessero sorpresa  
e non le avessero tolta la spada. (vv. 4655-4685)

La scena rimanda da vicino a quella del ritrovamento da parte di Tisbe del corpo morente di Piramo. Anche Enide si lamenta a gran voce, si strappa i capelli e si rammarica di essere ancora in vita, anche se il suo monologo è molto più lungo di quello dell'eroina babilonese. E come tutte le Tisbe che fino ad ora abbiamo incontrato si incolpa della morte dell'amato: in Ovidio la fanciulla si dichiarava *causa e comes* della sventura di Piramo (in *Met.* IV, v. 152).

Allo stesso tempo proprio la lunghezza del discorso della giovane sposa è sintomo della volontà (sua e dell'autore) di rimandare l'atto eroico del suicidio a un momento successivo, quasi per aspettare un qualcosa che intervenga a salvare la povera donna. E in questo caso gli interventi sono di due tipi: da una parte entra in gioco addirittura Dio, che non può permettere che Enide si uccida per un equivoco; dall'altra arriva in tempo il conte che, dopo aver portato il corpo (creduto) morto di Erec nel suo castello a Limors, sposerà Enide nonostante la sua resistenza. Prima che possano consumare l'amore però, colpo di scena, Erec si sveglia e uccide il conte, riprendendosi Enide.

La presenza del divino è dato interessante all'interno di questa (e altre) riprese del mito<sup>361</sup> e appare quasi come una critica a tutte le versioni precedenti che non prevedevano l'intervento di Dio, o di una divinità pagana, per salvare una povera fanciulla innocente da morte sicura. Qui Dio viene invocato da Enide perché faciliti la sua morte, ma Lui *non volle abbandonarla* (v. 4680) e fa arrivare il conte con tutto il seguito di cavalieri.

Emerge che Chrétien del racconto ovidiano abbia colto quelle contraddizioni e incoerenze (incoerenze che, ricordiamo ancora una volta, sono accettate dal lettore in quanto la narrazione appartiene al genere metamorfico, in cui quindi tutti gli elementi tendono alla trasformazione finale) che potevano rendere la vicenda tragica una storia comica. Tra queste certamente la stranezza di una

---

<sup>361</sup>Come vedremo è presente ad esempio anche nel *Filocolo*.

crepa murale secolare scoperta solo dagli amanti, trasformata infatti dal poeta francese in finestra con tanto di grata visibile a tutti; un improbabile equivoco mortale, presente nel *Lancillotto* due volte non come causa di morte, ma piuttosto affermazione di vita; l'impetuosità del suicidio dei protagonisti, che in Chrétien diventa un pretesto per descrivere goffi e iperbolici tentativi di morte che necessariamente devono fallire.

Rientra in questo tipo di lettura della storia di Piramo e Tisbe il riuso che ne fa Boccaccio nel suo *Filocolo*, storia anche questa di amore felice dopo una serie di pericoli, peripezie, rapimenti e morti presunte. Ritorna anche qui il tema della cattività e dell'insensatezza dei padri che impediscono l'amore dei giovani figli che avevamo già riscontrato negli altri testi del Boccaccio analizzati. Così il narratore commenta con riferimenti letterari alla narrazione ovidiana la decisione del re di separare Florio e Biancifiore:

Per quale altra cagione diventò il gelso vermiglio, se non per l'ardente fiamma costretta, la quale prese più forza ne' due amanti costretti di non vedersi?<sup>362</sup> (II, 9, 4, p. 155).

È possibile individuare nell'opera alcune scene che riprendono parole e gesti dei giovani amanti infelici, in particolare durante le scene dei rispettivi suicidi.

Nel corso del romanzo i due protagonisti più volte credono (sempre per un equivoco) che l'amato/a sia morto. E le parole di autoaccusa e di disperazione risuonano molto simili a quelle di Piramo e Tisbe nell'ormai noto episodio. Quando (in II, 21) Florio vede Biancifiore morente, pieno di dolore, la prende tra le braccia piange la bacia (come fa Tisbe con l'amato) e le sussurra queste parole:

“Ohimè Bianciore, or se' tu morta? Deh, dov'è la tua bella anima? In quali parti va ella senza il suo Florio errando? Oimè, or come poterono gl'iddii essere tanto crudeli ch'elli abbian la tua morte consentita? O Biancifiore, deh, rispondimi! Oimè, ch'io son il tuo Florio che ti chiamo!” (p. 155)

Come non pensare al sussurro di Tisbe sul corpo morente di Piramo<sup>363</sup>?

E dopo aver accusato duramente il *crudel padre* per la morte della bella Biancifiore, il ragazzo dolente si prepara a seguire la fanciulla:

---

<sup>362</sup>Tutti i brani sono tratti da V. Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio. Volume I*, Verona, Mondadori, 1967.

<sup>363</sup>Le ricordiamo qui in traduzione: “Piramo, che ti è successo? Perché ti ho perduto? Piramo, rispondi! È la tua carissima Tisbe che ti chiama”. (vv. 142-143)

“rallegriati che io m'apparecchio di seguitarti, e quali noi fummo di qua congiunti, tali infra le non conosciute ombre in eterno amandoci staremo insieme. Una medesima ora e uno medesimo giorno perderà due amanti, e alle loro pene amare sarà principio e fine.” (p. 156)

Sono le parole di Piramo al v. 108 quando crede che Tisbe sia stata sbranata dalla belva (“una duos” inquit “nox perdet amantes”<sup>364</sup>).

Ma abbiamo inserito la storia del *Filocolo* tra le rielaborazioni comiche del mito: i protagonisti non possono morire. Infatti

[Florio] già avea posto mano sopra l'aguto coltello, quando egli si chinò per prima baciare il tramortito viso di Biancifiore, e chinandosi il sentì riscaldato e vide muovere le palpebre degli occhi, che con bieco atto riguardavano verso di lui. (p. 156).

Equivoco risolto, morte evitata.

L'avventura continua e contemporaneamente le astuzie del padre di Florio perché il figlio non pensi più alla bella Biancifiore. Riesce così a far credere al giovane che la fanciulla si è innamorata di un altro, Fileno.<sup>365</sup> A Florio non resta che desiderare la morte. Inizia a baciare lacrimosamente l'anello simbolo dell'amore di Biancifiore e a chiamare la morte:

“oimè, perché si prolunga la mia vita? Maledetta sia l'ora ch'io nacqui e che io prima Biancifiore amai [...]” E postasi mano allato, tirò fuori un coltello, il quale da Biancifiore ricevuto avea [. Ma] mentre che Florio piangendo dolorosamente queste parole diceva, disteso sopra 'l suo letto, Venere, che il suo pianto avea udito, avendo di lui pietà, discese del suo cielo nella trista camera, e in Florio mise un soavissimo sonno. (III, 18, p. 275)

Ancora una volta un tentativo di suicidio e ancora una volta per un equivoco, non senza significato causato da un velo. E ancora una volta evitato, grazie all'intervento quasi “comico” di una divinità che, ricordiamo, nella storia di Ovidio non poteva intervenire per impedire la tragedia<sup>366</sup>.

---

<sup>364</sup>“una stessa notte-disse-vedrà la fine di due innamorati”.

<sup>365</sup>E per provarlo mostra a Florio il velo col quale Biancifiore copriva la sua bionda testa. Qui Boccaccio riprende forse l'elemento del velo dal mito ovidiano come fonte di equivoco, forte anche del significato metaforico del termine stesso “velo”, possibile riferimento alla verità velata, nascosta e falsificata.

<sup>366</sup>A costo di sembrare ripetitivi ricordiamo che la morte degli amanti era funzionale nel mito antico alla trasformazione finale del gelso.

Oltre alle scene dei finti-suicidi, nel *Filocolo* possiamo trovare anche piccoli particolari che potrebbero riprendere dei dettagli della vicenda di Piramo e Tisbe<sup>367</sup> e avvalorare le ipotesi esposte sopra.

Abbiamo cercato di selezionare all'interno del *Filocolo* le riprese a nostro avviso più significative del mito di Ovidio e soprattutto quelle in cui era evidente un recupero "comico" della vicenda: non più storia di amore mortale ma di morti e equivoci evitati e impediti.

Anche in questo caso, come avevamo visto per il *Lancillotto* e per *Erec e Enide*, viene in un certo modo ridicolizzato e banalizzato l'episodio di finta morte-equivoco-morte reale della vicenda di Piramo e Tisbe. Ed è una delle possibili interpretazioni e rielaborazioni di una storia talmente tragica da apparire quasi esagerata.

E non è neppure un'operazione nuova. È alla base della letteratura stessa, che crea ri assemblando e rimodellando materiale già esistente. Ma non solo: Ovidio stesso "sa che i miti appartengono al mondo dell'incredibile, che sono creazioni di poeti"<sup>368</sup> e come tali narrano solo una delle tante versioni possibili, sa che i poeti costruiscono le esistenze dei loro personaggi scegliendo tra infinite storie a loro disposizione.

Lo dice charamente in *Amores*, 3, 12, 21-23:

per nos Scylla patri caros furata capillos  
pube premit rabidos inguinibusque canes;  
nos pedibus pinnas dedimus, nos crinibus angues<sup>369</sup>.

I poeti possono non solo allora creare *ex novo* delle storie, delle esistenze, ma anche cambiare il destino di personaggi usciti dalla mente di altri demiurghi, mostrare come sarebbe stata la loro vicenda se l'autore avesse fatto altre scelte.

---

<sup>367</sup>Dalla descrizione della bellezza singolare dei due giovani, all'astuzia/ingegno di Florio che "senza farsi sentire passò di fuori, e tutto solo pervenne all'ostiere" (II, 44, p. 189), al dettaglio del velo già ricordato, alla funzione di intermediario tra i due svolta da un fedelissimo servitore, funzione che nel mito originale era svolta dalla fessura murale e nel Tristan, ad esempio, dalla fedele Brangania.

<sup>368</sup>S. Mariotti, "La carriera poetica di Ovidio", in *Belfagor*, XII, 6, 1957, p. 624.

<sup>369</sup>"per opera di noi poeti Scilla, che rapì al padre il prezioso cappello,/ ha ora sotto il pube e l'inguine cani feroci;/ noi abbiamo dato ai ai piedi, serpenti alle chiome". Testo e traduzione tratti da P. Ovidio Nasone, *Amori*. Traduzione di L. Canali, Milano, BUR, 2004.

E forse Chrétien (come anche Boccaccio) voleva rendere almeno per una volta Piramo e Tisbe amanti felici e la loro storia una storia di vita e non di morte.

Forse le nostre sono interpretazioni errate. Vedremo però come la comicità insita in una storia troppo drammatica da un lato e dall'altro la perfetta tragicità di una vicenda di amore-morte siano state colte e riutilizzate al meglio da un grande poeta come Shakespeare che nel *Sogno di una notte di mezza estate* segue la prima via e nel *Romeo e Giulietta* la seconda.

## 4. I FIERI AMORI DI PIRAMO E TISBE

### 4.1 Piramo e Tisbe nel Rinascimento italiano

Seit der Renaissance ist der Stoff zahlreichen, Ovid mehr oder weniger paraphrasierenden Gedichten nacherzählt worden. Einen gewissen Höhepunkt erreichten diese sentimental, mit mytologischen Ornamenten ausgeputzten Werke im 17. Jahrhundert.<sup>370</sup>

La fortuna del mito di Piramo e Tisbe prosegue anche in epoca Rinascimentale, anzi, se possibile, accresce. Numerose ne sono le testimonianze, provenienti da ogni parte d'Europa: Inghilterra, Italia, Spagna, Germania, Francia. Vista la quantità di materiale che il mondo Rinascimentale offre, abbiamo deciso di dare un peso maggiore alle versioni e rielaborazioni della vicenda in volgare italiano per arrivare poi alla testimonianza più completa e in un certo senso conclusiva<sup>371</sup> di Shakespeare.

Come avevamo visto già per l'epoca medievale, anche nel Rinascimento troviamo sia narrazioni della vicenda di Piramo e Tisbe, sia storie che invece ne riprendono solo degli aspetti o degli episodi all'interno di opere più vaste. Verranno analizzate a tal proposito tre opere esemplificative delle varie modalità di ricezione e di rielaborazione dell'originale latino: la traduzione (seppur artistica) di Bernardo Tasso, la ripresa di singoli elementi nell'*Aminta* di Torquato Tasso e la versione demistificatoria di Giovan Battista Marino.

Verso gli anni trenta del 1500, Bernardo Tasso, poeta e padre del noto Torquato, dà alle stampe i suoi tre libri degli *Amori*. La *Favola di Piramo e Tisbe* è la CII del secondo libro. È un poemetto o una favola mitologica in sé autonomo, che lo stesso autore così descrive nella dedica al principe Sanseverino preposta al secondo libro delle *Rime*:

Non è stato forse mal fatto, che per sfuggir l'ozio e la negligenza [...] abbia la favola di Piramo e Tisbe dalla latina nella nostra lingua tentato di convertire, aggiungendovi però alcuna cosa di mio, che più vaga render la potesse.<sup>372</sup>

---

<sup>370</sup>E. Frenzel, *Pyramus und Thisbe*, in Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon Dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1992, p. 663.

<sup>371</sup>Conclusiva nel senso che riassume le tendenze interpretative del mito che avevamo visto in nuce già nel Medioevo.

<sup>372</sup>B. Tasso, *Al Principe di Salerno*, in *Rime*, a cura di D. Chiodo, I, Torino, RES, 1995, p. 13.

L'opera è dotata di proemio con proposizione, invocazione e dedica (a Ginevra Malatesta). È composta da 352 versi endecasillabi<sup>373</sup> e nonostante la lunghezza spropositata rispetto all'originale, che abbiamo già detto essere un tratto caratteristico delle rielaborazioni del mito a partire dall'epoca medievale, riprende in modo molto fedele la versione ovidiana. Aggiunge soltanto dei piccoli particolari narrativi e che poi saranno ripresi il secolo successivo da Marino. Nella favola tassiana quello che cambia radicalmente è il tono narrativo “sostenuto e costantemente patetico e, soprattutto, l[la presenza di] ampie sequenze drammatiche dei personaggi”<sup>374</sup>, assenti nella versione originale. “Le suggestioni e i ricordi classici che animano questo componimento creano una fitta e vibrante rete di allusioni riconducibili tutte al sentimento d'amore”<sup>375</sup> così centrale nella produzione tassiana e interpretato aristocraticamente grazie al fasto e al preziosismo dell'apparato mitologico e classico.

La favola non inizia subito con la narrazione del mito: i primi 31 versi sono occupati da un proemio introduttivo<sup>376</sup>. Solo al verso 32 Bernardo si accinge a cantare con “onesta pietà”

di Piramo e di Tisbe i fieri amori.<sup>377</sup> (v. 32)

Ricorda l'ambientazione della vicenda a Babilonia e anticipa la tragica fine dei due amanti:

Là dove il gran Babel cinse di mura  
 [...]
   
dove l'Eufrate bagna e l'erbe e i fiori,  
sotto maligne stelle, in questa oscura  
vita [nacquero Piramo e Tisbe] (vv. 33-38)

<sup>373</sup>Sul complesso metro del poemetto rinvio al saggio di M. Mastrototaro, “La riscrittura del mito: la 'Favola di Piramo e Tisbe' di Bernardo Tasso”, in *Studi Tassiani*, n. 49-50, 2001-2002, pp. 195-206. In questo saggio la studiosa mette in luce le soluzioni alternative adottate da Bernardo nella favola, tanto più significative in un periodo di affermazione del petrarchismo bembesco. La preoccupazione prima dell'autore è quella di evitare la rima e di emulare l'esametro latino intervenendo sull'endecasillabo allungandolo grazie appunto all'eliminazione della rima e ai frequenti enjambements che impediscono al verso di arrestarsi, almeno fonicamente, alle undici sillabe. Lo schema delle rime della *Favola* riprende quello della seconda egloga adattato a stanze di cinque versi: ABCAB CDECD EFGFE...

<sup>374</sup>F. Ferretti, “Le *Metamorfosi* nella *Gerusalemme liberata*”, in G. M. Anselmi, M. Guerra (a cura di), *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, Gedit Edizioni, 2006, p.185.

<sup>375</sup>M. Mastrototaro, *op. cit.*, p. 197.

<sup>376</sup>Importante perché mostra come il mito venga riscritto e inserito in ambito rinascimentale.

<sup>377</sup>Tutte le citazioni sono tratte da B. Tasso, *Rime. Volume I, I tre libri degli Amori*, Torino, Edizioni Res, 1995.

e più avanti cita, sempre con valore anticipatorio, “la lor fera empia ventura” (v. 39): Le loro stelle sono *maligne*, la loro vita è *oscura* (aggettivo significativamente sottolineato dall'enjambement con il sostantivo *vita*).

Piramo e Tisbe, secondo la linea interpretativa medievale, sono

[...] ambi d'etate,  
ambi di beltà pari alta e gentile (vv. 38-39)

e al loro empio caso fatale fu

ch'un muro sol le lor case onorate  
partisse [...] (vv. 40-41)

Come il lai anglonormanno *Piramus et Tisbè* (con cui condivide anche la personificazione di Amore) anche la favola del Tasso dedica molto spazio all'infanzia, alla giovinezza dei due protagonisti e alla nascita del tenero sentimento amoroso durante i giochi puerili:

[...] Amor col tacito focile,  
ne l'età fanciullesca, e ancor in erba,  
ne' lor teneri cori accese il foco,  
tale, ch'avendo ogn'altra cosa a vile,  
mentre la pargoletta etate acerba  
i lor dolci sospiri pensier partiano insieme:  
dolce ricetta ad ambi era un sol loco  
[...]  
Crebbe l'etate, e col cangiar degli anni  
cangiossi il puro e semplice desio,  
che viene e parte con l'età novella;  
e a far s'incominciar del cor tiranni  
pensier più arditi, dal cui grembo uscio  
nova speme, e desir caldi e cocenti;  
allor viver in altri, e in sé morire  
incominciar; (vv. 41-64)

Quella di Bernardo è una rievocazione condotta con stile elevato teso ad esprimere “cose remote dagli umani ingegni” (v. 12) e ben diverso da “quello medio e variopinto delle *Metamorfosi*”<sup>378</sup>. Con queste parole viene ricordato il divieto di vedersi imposto dai padri a Piramo e Tisbe:

La misera fanciulla con martire  
dal proprio padre, a cui gradito e caro  
era il suo onor, di libertà fu priva.  
O mondane venture! Or che non pote  
brama quel che potea quando non volse;  
né più potendo, dagli occhi deriva

---

<sup>378</sup>F. Ferretti, *op. cit.*, p. 185.

amaro umor, e bagna ambe le gote:  
pensi chi prova amor qual duol s'accolse  
ne l'alme lor, ne' lor teneri cori,  
poscia che privi fur de' dolci sguardi,  
de le dolci parole; Amor si dolse  
seco più volte, e pianse i loro amori,  
il ben perduto, e conosciuto tardi;  
né potendo impetrar da' ferì padri  
al giogo marital d'esser uniti,  
spinti dal duol degli amorosi dardi  
de' communi piacer divenner ladri:  
Amor li fece oltre l'usato arditi,  
e gli insegnava, e gli scorgea talora  
ove involar poteano i lor dilette. (vv. 69-88)

Quale rievocazione più toccante dei dolori dei giovani cuori?

Anche i protagonisti del Tasso, mossi da amore, videro per la prima volta

[...] quel che  
infiniti occhi non vider per molti anni (vv. 89-90),

la via attraverso cui potevano passare le dolci parole piene “di tema e di sospetti”.

E anche loro rivolgono al muro un'apostrofe che ricalca molto da vicino quella degli amanti ovidiani:

[...] invido muro,  
perché con più pietoso occhio non miri  
i martir nostri, e 'l pianto acerbo e duro?  
Perché sì come il dolce fiato rendi  
de l'uno a l'altro, non lasci che insieme  
si congiungano i corpi amati e cari?  
E se pur troppo è ciò, ché ne contendi  
almeno i dolci basci, che la speme  
n'ha più volte promesso e i voler pari?  
Nè però ingrati siam, ma ognun di noi  
ti rende grazie ch'abbi il varco dato  
a la voce, de' nostri casi amari  
fido messaggio; e 'l ciel preghiam che i tuoi  
sassi difenda con eterno stato  
dal tempo avaro, e da le sue ruine. (vv. 102-117)

Esattamente come i protagonisti del mito latino, Piramo e Tisbe di Tasso mostrano un atteggiamento ambivalente nei confronti dell'invidioso muro<sup>379</sup> che non permette è vero l'unione completa, ma almeno lascia che la voce amata giunga dall'altro lato. Perciò non vogliono essere ingrati (v. 112) nei confronti

---

<sup>379</sup>Cfr. *Met.* IV, 73: “ 'Invide' dicebant 'paries [...]' ” Da notare che mentre in Ovidio la parete è simbolo dell'ethos civile che si materializza nella parete divisoria (a questo proposito cfr. P. Fornero, *Metamorfosi con Ovidio. Il classico da riscrivere sempre*, Firenze, Olschki, 1994), in Bernardo il muro non svolge più questa funzione, ma diventa un pretesto letterario per declamare la “potenza d'amor” capace di procurare sommo dolore negli animi umani.

dell'unica via che ha “il varco dato a la voce”<sup>380</sup> anzi, pregano addirittura perché l'usura del tempo non tocchi mai il loro unico e prezioso amico. Abbiamo riportato in nota i versi delle *Metamorfosi* per mettere in evidenza gli evidenti parallelismi tra i due passi. Cambia lo stile come già sottolineato: vivace nel poema latino, patetico e retoricamente elevato quello della favola tassiana<sup>381</sup>.

Anche nel poemetto, giunta la notte, i due si devono salutare dopo aver baciato la propria parte di muro<sup>382</sup> e anche Tasso, mostrando ancora una volta di aver ben presente il mito narrato da Ovidio, sceglie la metafora dell'Aurora per indicare il sorgere del giorno:

Ma non si tosto la vermiglia Aurora,  
di gigli ornata il crin, cinta di rose,  
il ciel di bei colori avea dipinto,  
che fean ritorno a sì dolce dimora<sup>383</sup>. (vv. 122-125)

Ancora una volta balza agli occhi lo stile della favola rinascimentale, ricco e ricercato: l'immagine concisa del calar delle tenebre del testo latino viene trasformata in modo originale da Bernardo in una notte (tanto cara alla poesia tassiana) umanizzata in personaggi mitologici.

Dopo essersi “lagnati invan”<sup>384</sup> (vv. 127-128) Piramo e Tisbe si preparano a

gabbar l'accorte guardie, e i dispietati  
parenti [...] <sup>385</sup> (vv. 130-131)

---

<sup>380</sup>Cfr. *Met.* IV, 76-78: “Nec sumus ingrati: tibi nos debere fatemur,/ quod datus est verbis ad amicas transitus aures” (E noi non siamo degli ingrati: riconosciamo di esserti già debitori perché consenti alle parole di giungere alle orecchie amiche.)

<sup>381</sup>Non è questa la sede adatta per un'analisi delle figure retoriche e del linguaggio ricercato che caratterizzano il poemetto del Tasso. Qui basti far notare la frequenza degli enjambements (i più significativi sono tra i vv. 104-105; 109-110; 110-111; 113-114; 114-115; 115-116), delle anafore (vv. 103-104), dei parallelismi (v. 105) e delle numerose figure di suono.

<sup>382</sup>In Tasso: “E le parti del muro a lui vicine/ basciava ognun di pallidezza tinto” (vv. 120-121) e in Ovidio, ai vv. 79-80: “[...] partique dedere/ oscula quisque suae non pervenientia contra” (E ciascuno dette alla sua parte del muro dei baci che non arrivarono di là).

<sup>383</sup>In Ovidio, v. 81: “Postera nocturnos Aurora removerat ignes [...]” (L'indomani, quando l'aurora ebbe fatto sparire i fuochi notturni [...]).

<sup>384</sup>In Ovidio i due si parlano “nequiquam” (v. 78).

<sup>385</sup>Il termine *gabbare* rende perfettamente il *fallere* ovidiano e l'enjambement tra *dispietati* e *parenti* carica di accusa il forte aggettivo.

e come nel racconto ovidiano si danno appuntamento alla tomba di Nino per non perdersi in mezzo al bosco di notte, sotto la pianta di gelso (che in Tasso acquista la caratteristica nobilitante di antichità) carica di “bianchi pomi” (v. 142). Dopo aver accusato il giorno di essere troppo lento<sup>386</sup> (vv. 147-148)

l'accorta giovinetta, il vago viso  
velata, uscì for del natio soggiorno<sup>387</sup> (vv. 153-154)

e si cimenta in una (originale) apostrofe alla Luna (vv. 159-167), invocando il suo aiuto e il suo perdono in nome dell'amore tra la Dea ed Endimione<sup>388</sup> e trasformando così l'invocazione in una sorta di *captatio benevolentiae*. “I sentimenti di Tisbe non hanno tempo di manifestarsi perché a prevaricarli c'è la tendenza esornativa dell'apparato mitologico”<sup>389</sup>:

[...] O Dea, se mai conquiso  
avesti il cor dai chiari lumi e santi  
de l'amato pastor, benigna ascolta  
le mie parole, e le mie colpe iscusata (vv. 159-162).

La fanciulla aspetta sicura sotto al gelso “senza temer di fere oltraggi od onte”<sup>390</sup> (v. 171). Ma ecco il sopraggiungere della “fera leona”, la fuga di Tisbe e la perdita del velo.

E di nuovo un'invocazione di Tisbe (questa volta direttamente a Diana) perché rivolga le sue ire contro di lei, non contro il giovane amato (vv. 190-196). Questa seconda prova risulta più riuscita rispetto alla prima invocazione in quanto molto più ricca di pathos e più commovente, forse perché proferita in un momento di tensione, quando Tisbe è assalita da

novo timor [ch]e più che pria la fiede [...]

<sup>386</sup>Cfr. *Met.* IV, 91-92: “[...] et lux, tarde discedere visa,/ praecipitatur aquis, et aquis nox exit ab isdem” ([...] e la luce del giorno, che sembrava non volesse più andarsene, alla fine calò nelle acque, e dalle stesse acque emerse la notte.)

<sup>387</sup>Non è di secondaria importanza che Bernardo ricordi che Tisbe aveva il volto velato: come abbiamo già fatto notare, questo dettaglio, presente in Ovidio, era stato nella maggior parte delle rielaborazioni successive dimenticato, rendendo così meno credibile il successivo episodio dell'equivoco.

<sup>388</sup>Secondo una versione della leggenda di Endimione questo chiese a Zeus di dormire di un sonno eterno, rimanendo per sempre giovane: e durante questo sonno la Luna lo vide e se ne innamorò. Dal loro amore sarebbero nate cinquanta figlie. Secondo altre versioni invece fu la Luna a chiedere che l'amato sprofondasse in un sonno eterno perché non sopportava l'idea che un giorno egli potesse morire. Cfr. voce “Endimione” in P. Grimal, *Dizionario di mitologia greca e romana*, Brescia, Paideia Editrice, 1987.

<sup>389</sup>M. Mastrototaro, *op. cit.*, p. 202.

<sup>390</sup>Chiaro riferimento al tragico incidente che segue.

or ha del giovenetto altra paura,  
che nol veggia la fera, o che non possa  
fuggir da l'unghie irate [...] (vv. 185-188)

Le due invocazioni alla luna inserite dal Tasso, pur non brillando per resa poetica, sono esplicative delle intenzioni dell'autore: "oltre a calcare la mano sull'inevitabile precipitare degli eventi e ad arricchire [...] la favola di maggiori accenti patetici, esse chiamano a testimone delle azioni umane la dea Luna" introducendo nella favola l'elemento divino sotto forma di elementi naturali, che possono svolgere la funzione di possibile "vendetta da parte di una divinità che possa condizionare gli eventi" che in Ovidio era invece assente. Lì infatti aurora e sole non potevano in alcun modo né favorire né ostacolare gli innamorati ma solo limitarsi a misurare lo scorrere del tempo: non potevano essere presenze divine, ma meri spettatori della tragedia.

La vicenda prosegue: la fiera lacera il velo, arriva Piramo e cade nel noto equivoco, ma la narrazione di questi eventi si fa più concitata grazie alla frequenza degli enjambements, soprattutto tra nessi grammaticali, che interrompono la linearità narrativa (cfr. vv. 204-206) . Invoca a questo punto anche lui la morte e chiede come in Ovidio<sup>391</sup> che "una notte insieme" (v. 212) li tolga "al mondo cieco e a questa vita" (v. 213) perché è lui solo il responsabile della morte dell'amata, e deve per questo morire con lei, l' "alma [sua] speme". Ma la ferrea determinazione del Piramo ovidiano viene stemperata nei versi del poeta rinascimentale che dilunga la parte in cui l'innamorato decide di darsi la morte<sup>392</sup>. Infine, dopo aver invocato le fiere del bosco perché strazzino anche le sue carni, prende il velo dell'amata e si reca sotto l'albero di gelso e

[...] col ferro il manco lato  
ardito si trafisse, e aprì le porte  
a l'alma, apparecchiata a seguir lei,  
che già credeva <sup>393</sup>esser nel cielo ascesa:

---

<sup>391</sup>Al v. 108.

<sup>392</sup>Basti ricordare che l'invocazione del Piramo ovidiano alla veste di Tisbe si esaurisce in un solo verso (v. 115), il protagonista di Bernardo la trasforma invece in preghiera all'amata dilungata per ben 14 versi (vv. 235-248). Così Ovidio preferisce rendere il suo Piramo un eroe di poche ma energiche parole: prima di uccidersi si limita a descrivere il gesto attraverso un imperativo, "accipe nunc [...] nostri quoque sanguinis haustus!" (v. 118), mentre l'eroe tassiano indugia in un lungo monologo. Il colpo deciso e violento di *Pyramus* diventa un affondo lento e dolce del ferro nel fianco del Piramo di Bernardo.

<sup>393</sup>Forse involontario intervento dell'autore per sottolineare l'equivoco alla base della morte di Piramo.

non ha ancor de la piaga alta e profonda  
ritratto il ferro, che i suoi lumi rei  
comincian a sentir l'ultima offesa  
di morte; [...]  
cadde in terra supino; e come suole  
talora se per forza è chiusa l'onda  
in qualche lunga canna o vaso stretto,  
dov'abondi ad ognor, tosto ch'al sole  
mostrar si pote, e vede aperto il calle,  
soave mormorando in aria sale,  
e d'esser stata chiusa alto si duole,  
così il sangue salia, tal ch'a le spalle  
giva del gelso, et albel crine eguale,  
e 'l faceva molle di purpurea pioggia:  
i bianchi frutti, di sangue macchiati,  
cangiar l'abito usato e naturale,  
e si mostrar con disuata foggia  
di vermiglio color tinti ed ornati. (vv. 249-271)

Tutto l'episodio è reso in modo da evitare la crudezza dei versi latini e dell'immagine che da essi scaturisce, in modo da alleggerire l'idea stessa della morte.

Non c'è bisogno di sottolineare ancora una volta come Bernardo segua fedelmente (ricordiamo, nello sviluppo della storia, non nella resa stilistica) Ovidio, ma prova ulteriore ne sia la ripresa nel poemetto della metafora tra il sangue di Piramo e l'acqua che fuoriesce da una "canna o vaso stretto". Considerata troppo rozza e grottesca dagli autori medievali, viene rielaborata e nobilitata dal Tasso attraverso una complessa struttura retorica e formale:

[...] e come suole  
talora se per forza è chiusa l'onda  
in qualche lunga canna o vaso stretto,  
dov'abondi ad ognor, tosto ch'al sole  
mostrar si pote, e vede aperto il calle,  
soave mormorando in aria sale,  
e d'esser stata chiusa alto si duole,  
così il sangue salia, tal ch'a le spalle  
giva del gelso, et al bel crine eguale.  
E 'l faceva molle di purpurea pioggia:  
i bianchi frutti, di sangue macchiati,  
cangiar l'abito usato e naturale,  
e si mostrar con disuata foggia  
di color tinti ed ornati. (vv. 258-271)

La rozzezza del paragone ovidiano è sparita completamente e ha lasciato spazio ad una dolcezza e leggerezza straordinarie.

Tisbe (quasi divinizzata in *Donna* al v. 272) torna al luogo dell'appuntamento per assicurare Piramo del pericolo scampato ma, titubante, non riconosce l'albero di gelso che ora ha frutti rossi. Scorge però il corpo morente di Piramo, gli si accosta, lo bacia, lo abbraccia e grida:

[...] O mia vera salute,  
[...] ove dimori?  
Qual caso mi ti ha tolto? Hai già  
perduto le voci? Non rispondi a la tua spene,  
Piramo, a Tisbe, ai tuoi graditi amori?  
Deh Piramo, rispondi, or che ti chiama  
l'amata Tisbe tua! (vv. 296-304)

Nessuna Tisbe aveva mai ricalcato così da vicino il monologo dell'eroina ovidiana, e Piramo non può che

[...] al caro nome  
gli occhi coperti di mortali orrori  
misero [aprire] (vv. 304-306)

per poi ricadere nel sonno mortale. Tisbe si cimenta nel suo ultimo monologo prima di seguire Piramo (“[...] se del tuo morire/ io son stata cagion, sarò compagna”) e riprende la preghiera all'albero di more perché serbi la memoria della loro morte (vv. 331-340), ma dimentica quella ai genitori. In Ovidio tale preghiera aveva ragion d'essere perché fin dal “principio la *fabula* si configura come contrasto fra *eros* privato e *ethos* civile”<sup>394</sup>, mentre “in Bernardo la componente sociale non compare all'interno della storia, dove si tende ad isolare la passione d'amore nei due soli giovani per renderla più [...] suggestiva”<sup>395</sup>. E nuovamente Bernardo si serve dei frequentissimi enjambements per rendere la preghiera di Tisbe un “mirabile *carmen perpetuum*”<sup>396</sup>

Bernardo Tasso fa dell'episodio delle *Metamorfosi* un poemetto a sé, una favola con una sua autonoma e interna coerenza, riprendendo e spesso traducendo direttamente l'originale latino e non omettendo la trasformazione del gelso che, nella versione ovidiana, dotava di senso la vicenda in quanto la inseriva in un poema di genere metamorfico. E ricordiamo che molti dei rifacimenti

---

<sup>394</sup>M. Mastrototaro, *op. cit.*, p. 204.

<sup>395</sup>*Ivi*, pp. 204-205.

<sup>396</sup>*Ibidem*.

medievali, per rendere il mito una storia autosufficiente, avevano omesso proprio la metamorfosi finale, in modo che gli elementi della storia non fossero subordinati e finalizzati alla trasformazione ma acquistassero un significato svincolati dal finale.

Ma il poemetto mitologico di Bernardo esemplifica anche i rapporti tra letteratura volgare, modelli classici e quel principio di imitazione così discusso a inizio Cinquecento. La versione tassiana mostra contemporaneamente il grado di libertà del poeta nei confronti della tradizione e il bisogno di emulazione delle *auctoritates* latine.

La favola mitologica di amore-morte viene rielaborata secondo la sensibilità dolente e patetica del poeta cinquecentesco assecondando il gusto dell'epoca che richiedeva una storia più vaga e sensuale, che diletta e commuovesse con punte patetiche e di acceso lirismo. "L'operazione letteraria da lui attuata sulla fonte è minuta e attenta, conscia del fatto che l'argomento scelto è una favola che può allietare e diletta con la sua infinita dolcezza."<sup>397</sup>

Anche nel Rinascimento prosegue la tendenza, già individuata nella letteratura medievale, della duplice lettura (tragica o comica) della storia dei due amanti. E anche nel Rinascimento gli amori di Piramo e Tisbe offrono spunti e suggerimenti per storie di altri amori, sia tragici che felici. Il secondo è il caso degli amori pastorali di Aminta narrati da Torquato Tasso, nella favola boschereccia omonima. La novella di Piramo e Tisbe, filtrata anche dall'esperienza paterna, si ramifica sotterraneamente nell'*Aminta* per emergere con chiarezza negli episodi delle supposte morti dei due protagonisti.

La trama dell'*Aminta* è molto semplice: Aminta, un pastore, è innamorato della bellissima ninfa Silvia, la quale rifiuta però l'amore del giovane in quanto l'unico suo

[...] trastullo  
è la cura de l'arco e de gli strali;  
seguir le fere fugaci, e le forti  
atterrar combattendo [...]<sup>398</sup> (vv. 102-105)

---

<sup>397</sup>M. Mastrototaro, *op. cit.*, p. 206.

<sup>398</sup>Tutti i brani sono tratti da T. Tasso, *Aminta*, Milano, BUR, 2004.

A nulla valgono le parole della compagna Dafne e dell'amico di Aminta Tirsi per convincere Silvia a godere dei piaceri di Venere in giovinezza. La fanciulla non vuole sentire ragioni. Soltanto quando Silvia crederà che Aminta si sia ucciso in seguito alla presunta morte di lei, la ninfa aprirà il suo cuore ad Amore e si lascerà trasportare dalle sue gioie. Troviamo anche qui la sequenza di morte presunta-equivoco-morte (di nuovo presunta) presente nell'episodio di Piramo e Tisbe: "il Tasso rimanda lo spettatore a[ll'intreccio di] quella tragica novella ben nota al pubblico colto"<sup>399</sup>.

Nella favola del Tasso Nerina, la messaggera, riferisce ad Aminta che dopo aver accompagnato Silvia dalle ninfe sue compagne vide

[...] un lupo sbucar[e]  
grande fuor di misura, e da le labra  
gocciolava una bava sanguinosa<sup>400</sup> (vv. 1387-1389).

Le ninfe scappano nel bosco, Nerina cerca di seguirle ma esse sono troppo veloci.

La messaggera si addentra allora nella foresta alla ricerca di Silvia e

quivi il dardo di Silvia in terra scors[e],  
né molto indi lontano un bianco velo  
che [lei] stessa le ravnols[e] al crine; e mentre  
[si guarda] intorno, vid[e] che leccavan di terra alquanto sangue  
sparto intorno a cert'ossa affatto nude (vv. 1401-1406).

Ma Silvia, come Tisbe, non è morta. E anche nell'episodio dell'*Aminta* l'indizio fuorviante è il velo insanguinato della fanciulla. Come abbiamo cercato di mettere in evidenza nel capitolo precedente è proprio la natura "equivoca" della morte dell'eroina a dare adito ai diversi finali del racconto. E a Silvia ed Aminta va decisamente meglio che a Piramo e Tisbe. Ma anche il pastore all'inizio crede al significato del velo come simbolo di morte:

[...] Oh velo, oh sangue  
oh Silvia, tu se' morta! (vv. 1412-1413)

e chiede a Nerina il velo dell'amata perché esso lo accompagni per quanto di vita gli rimane:

Ninfa dammi, ti prego,

---

<sup>399</sup>A. La Penna, «L' "Aminta" del Tasso», in AAVV., *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, p. 1172.

<sup>400</sup>Cfr. *Met.* IV, 97-98: "[...] Venit ecce recenti/ caede laena boum spumantis oblita recitus" (Quand'ecco che una leonessa, che aveva appena fatto strage di buoi, venne con la schiuma alla bocca ed il muso intriso di sangue).

quel velo ch'è di lei  
solo e misero avanzo,  
sì ch'egli m'accompagne per questo breve spazio  
e di via e di vita che mi resta. (vv.1445-1449)

Ottenuto il velo Aminta scappa nella foresta per uccidersi. A questo punto interviene il coro conclusivo dell'atto III che si fa portavoce del pensiero dell'autore sull'amore e sulla morte per amore:

Non bisogna la morte,  
ch'a stringer nobil core  
prima basta la fede, e poi l'amore.  
Né quella che si cerca  
è sì difficil fama  
seguendo chi ben ama,  
ch'amore è merce, e con amar si merca.  
E cercando l'amor si trova spesso  
gloria immortal appresso. (vv. 1470-1478)

Suona come un'accusa alle "facili" morti per amore o per lo meno alla loro insensatezza: per questo i protagonisti del Tasso vengono salvati dal destino tragico degli eroi ovidiani.

Silvia quindi non è morta e all'inizio del IV atto riappare e, come Tisbe era desiderosa di raccontare a Piramo il pericolo da lei scampato<sup>401</sup>, la ninfa racconta a Dafne il rischio corso inseguendo il lupo nel bosco (vv. 1491-1527). Ma Aminta non sa che la sua amata è viva e Dafne, che crede che il giovane si sia ucciso, riferisce a Silvia i dolorosi casi del pastore:

il vidi poscia, allora  
ch'intese l'amarissima novella  
de la tua morte, tramortir d'affanno,  
e poi partirsi furioso in fretta  
per uccider se stesso; e s'avrà ucciso  
veracemente. (1568-1573)

Appresa la triste notizia, la ninfa crudele vuole immediatamente partire alla ricerca del giovane:

[...] ohimè, cerchiamo, andiamo,  
che, poi ch'egli moria per la mia morte,  
de' per la vita mia restar in vita. (vv. 1575-1577)

A confermare i sospetti di Dafne e Silvia arriva Nuncio che dice alla ninfa che

[senti] quel meschino in su la morte

---

<sup>401</sup>Cfr. *Met*, IV vv. 129-130: "illa redit iuvenemque oculis animoque requirit/ quantaque vitarit, narrare pericula gestit." (ed ecco che lei ritorna e con gli occhi e con il cuore cerca il giovane e non vede l'ora di raccontargli a che grande pericolo è sfuggita).

finir la vita sua  
co 'l chiamar il tuo nome

e comincia a narrare la “dolente istoria” di Aminta. Questi, dopo aver ricevuto il velo di Silvia, era fuggito verso il dirupo per gettarvisi. E prima di compiere l'ardito gesto aveva espresso tutto il rammarico per non essere anch'esso divorato dai lupi:

vorrei che queste mie membra meschine  
sì fosser lacerate,  
ohimè, come già foro  
quelle sue delicate.  
Poi che non posso, e 'l cielo  
dinega al mio desire  
gli animali voraci  
che ben verriano a tempo, io prender voglio  
altra strada al morire. (vv. 1705-1713)

Anche Piramo, sentendosi colpevole della (presunta) morte di Tisbe, invoca i leoni perché facciano scempio di lui<sup>402</sup>.

Ma abbiamo già anticipato che il modo che Aminta sceglie per la sua morte non è quello di Piramo, che si trafigge con un pugnale.

Il Tasso ha scelto un modo che si collocava meglio nella tradizione bucolica: Aminta si precipita da un dirupo [...] come si proponeva di fare un pastore di Virgilio (Buc. 8, 59 sg.), che a sua volta seguiva l'esempio di un pastore di Teocrito (3, 25 sgg.)<sup>403</sup>.

Terminato il racconto del nunzio, Silvia riconosce che

[è] ben di sasso,  
poi che questa novella non [la] uccide (vv. 1747-1748)

ma

[...] se la falsa morte  
di chi tanto l'odiava  
a lui tolse la vita,  
ben sarebbe ragione  
che la verace morte  
di chi tanto [l'] amava  
togliesse a [lei] la vita (vv. 1749-1753).

A questo punto Silvia propone per sé una morte che ricalca quella eroica di Tisbe: “se non potrà co 'l duol, almen co 'l ferro” (v. 1757). Alla fine opta però per la

---

<sup>402</sup>Cfr, *Met.*, IV, 112-114: “Nostrum divellite corpus/ et scelerata fero consumite viscera morsu, /o quicumque sub hac habitatis rupe, leones!” (Straziate il mio corpo e divorate con morsi feroci questi visceri scellerati, tutti voi leoni che abitate sotto questa rupe!)

<sup>403</sup>A. La Penna, *op. cit.*, p. 1173.

fascia che Nunzio porta alla ninfa come prova della morte di Aminta e che era tutto ciò che del povero giovane era rimasto dopo che il messaggero aveva cercato invano di impedire la caduta del pastore afferrandolo per uno “zendado”<sup>404</sup>.

Ricalcando le parole dell'eroina ovidiana in punto di morte, Silvia si propone *comes* del destino tragico del ragazzo ormai (creduto) morto:

“dovea certo, io dovea  
esser compagna al mondo  
de l'infelice Aminta.  
Poscia ch'allor non volsi,  
sarò per opra tua  
sua compagna a l'inferno.”<sup>405</sup> (vv. 1771-1776)

E il coro non manca di commentare che

ciò che morte rallenta, Amor, restringi,  
amico tu di pace, ella di guerra,  
e del suo trionfar trionfi e regni (vv. 1827-1829).<sup>406</sup>

Come nel coro conclusivo del III atto, anche in questo del IV atto il tema centrale è lo scontro tra morte e Amore: l'amore è amico della pace e della felicità degli amanti, mentre la morte è amica della guerra, poiché causa la loro separazione ma, allo stesso tempo (v. 1829), l'amore trionfa e domina sull'apparente trionfo della morte.

---

<sup>404</sup>Fascia sottile di lino e sete. Chiaro il parallelo con il velo di Silvia che per Aminta è la prova della morte di lei e con il velo di Tisbe prova della sua morte per Piramo.

<sup>405</sup>Cfr, *Met.*, IV, vv. 151-152: “Persequar extinctum, letique miserrima dicar/ causa comesque tui” (Ti seguirò nella morte, e si dirà che sventuratissima io sono stata la causa e la compagna della tua fine).

<sup>406</sup>Cfr. anche la prima strofe della canzone del Tasso *ne le nozze de l'illustrissimo signor don Cesare d'Este e de la signora donna Virginia de' Medici (Rime, 1263)*. i Primi versi vengono ripresi dal Tasso letteralmente nella favola boschereccia:

Ciò che Morte rallenta, Amor, restringi,  
amico tu di pace, ella di guerra,  
e del suo trionfar trionfi e regni;  
e mentre due bell'alme annodi e cingi,  
così rendi sembante al ciel la terra  
che d'abitarla tu non fuggi o sdegni.  
Non sono ire là sù: gli umani ingegni  
tu placidi ne rendi e l'odio interno  
sgombri, signor, da' mansueti cori;  
sgombri mille furori,  
e quasi fai col tuo valor superno  
de le cose mortali un giro eterno. (vv. 1-12)

All'inizio del V atto arriva il pastore Elpino a portare al lettore la bella novella:

Amici, state allegri,  
ché falso è quel rumor che a voi pervenne  
de la [...] morte [di Aminta]. (vv. 1872-1874)

perché

felice fu il precipizio; e sotto  
una dolente immagine di morte  
gli recò vita e gioia (vv. 1876-1878)

e finalmente

[...] Egli si giace  
nel seno accolto de l'amata ninfa,  
quanto spietata già, tanto or pietosa (vv. 1878-1880).

Nuovamente interviene il coro con un commento che richiama molto da vicino le versioni medievali del mito ovidiano:

Pari è l'età, la gentilezza è pari,  
e concorde il desio (vv. 1887-1888)

Elpino prosegue a narrare “quel che con [i suoi] occhi [ha] visto”, il ritrovamento di Aminta da parte di Silvia e Dafne e

[...] come Silvia il riconobbe, e vide  
le belle guance tenere d'Aminta  
iscolorite in sì leggiadri modi  
che viola non è che impallidisca  
sì dolcemente, e lui languir si fatto  
che pareva già negli ultimi sospir  
essalar l'alma, in guisa di baccante  
gridando e percotendosi il bel petto,  
lasciò cadersi in su 'l giacente corpo;  
e giunse viso a viso e bocca a bocca.

Anche Tisbe, riconosciuto Piramo, si percuote il petto, abbraccia il corpo di lui e lo bacia<sup>407</sup>: “il nucleo narrativo centrale, che innerva gli atti terzo e quarto della pastorale, con un'appendice nel quinto, assume e ridisegna l'illustre mito ovidiano.”<sup>408</sup> E la scelta del mito, depurato dal finale tragico, è dettata, oltre che

---

<sup>407</sup>Cfr. *Met.*, IV. vv. 137-141: “Sed postquam remorata suos cognovit amores,/ percutit indignos claro plangore lacertos,/ et laniata comas amplexaque corpus amatum,/ vulnera supplevit lacrimis fletumque cruori/ miscuit, et gelidis in vultibus oscula figens [...] clamavit [...]” (Ma quando, dopo un attimo, riconosce il suo amore, allora si batte con sonore percosse le braccia che non lo meritano e si straccia i capelli a abbraccia il corpo amato e riempie la ferita di lacrime e mescola il pianto al sangue, e imprimendo baci sul gelido volto [...] grida [...]).

<sup>408</sup>C. Scarpati, *op. cit.*, p. 78.

dalla fortuna del mito stesso e dalla mediazione paterna, anche dalla “preferenza tassiana per le storie di disgiunzione e di ricongiungimento la cui massima espressione è il poema eroico cui lo scrittore sta lavorando.”<sup>409</sup> E sicuramente doveva aver affascinato lo scrittore anche la simmetria e la specularità della *fabula* “costruita su due vicende speculari formanti una parabola di reciprocità”<sup>410</sup> che viene ripresa nella pastorale attraverso

il conseguimento della reciprocità nello svolgimento di due itinerari psicologici paralleli e inversi: [...] Aminta passa dallo stadio di adolescente allo stadio adulto quando avverte che la *cupido* degenera in ferinità [(rappresentata dal satiro che vuole violentare Silvia)] se non assume la *pudicitia*, Silvia porta a termine la sua “formazione” allorché riconosce che la ritrosia (la *pudicitia*) degenera in crudeltà se non assume l'amore.<sup>411</sup>

Per raggiungere questa maturazione è necessaria però la morte desiderata e progettata (non raggiunta) dai protagonisti, che rende possibile il passaggio dalla mera fruizione dell'eros allo stadio in cui l'amore diventa partecipazione, sentimento adulto lontano da qualsiasi forma di ferinità e di egoismo: “facendo forza su un dato lessicale già presente nel testo ovidiano, l'essere *comes* in morte, Aminta e Silvia congiungono 'compagnia' e 'morte'.”<sup>412</sup>

Ma né Silvia né Aminta sono in realtà morti<sup>413</sup>. Silvia “resterà viva e supererà la sua avversione all'amore perché anche la tragedia di Aminta sarà deviata e corretta dalla sorte benigna, che rende felice il mondo pastorale”<sup>414</sup>:

l'autore richiamava alla memoria dello spettatore la versione letteraria con cui la propria versione si poneva in contrasto. S'intende che il contrasto di fondo si pone tra le realtà della vita più comune e il mondo della favola pastorale; ma la realtà più comune si presenta, allo spettatore e al lettore, quale è fissata in testi ben noti della poesia classica: autore e pubblico comunicano pienamente sulla base di una comune tradizione letteraria.<sup>415</sup>

---

<sup>409</sup>Ivi, p. 79.

<sup>410</sup>Ivi, p. 78.

<sup>411</sup>Ivi, p. 80.

<sup>412</sup>Ivi, p. 83.

<sup>413</sup>Si tratta sempre di equivoci. Il tema della morte (o delle morti) equivoche congiunge come un invisibile filo rosso tutte le rielaborazioni del mito, da quelle tragiche a quelle comiche.

<sup>414</sup>A. La Penna, *op. cit.*, 1172-1173.

<sup>415</sup>*Ibidem*.

Abbiamo cercato di fornire un chiaro esempio di come il mito classico sia stato assorbito, adattato e rielaborato in due grandi poeti del Cinquecento: con estrema ricercatezza e pateticità in Bernardo, con allusioni e rievocazioni sfuggenti in Torquato.

L'operazione svolta di Giovan Battista Marino nell'idillio *Piramo e Tisbe* (pubblicato nel 1620 come VIII idillio della *Sampogna*) è ancora diversa. Lui stesso nella lettera IV, 345-349 afferma di averlo tradotto “da altro linguaggio straniero, tuttoché il primo et antico fonte da cui procedono amendue i nostri ruscelli sia Ovidio, et forse prima d'Ovidio alcun greco.”<sup>416</sup> Infatti l'idillio di Marino si presenta come la trascrizione fedele dell'omonimo poemetto del portoghese Jorge de Montemayor<sup>417</sup>, la *Historia de los muy constantes y infelices amores de Piramo y Tisbe*, scritta in castigliano e pubblicata senza il nome dell'autore all'interno del romanzo pastorale *La Diana* del 1561. Nonostante il poemetto castigliano avesse avuto, in Italia, uno scarso successo, Marino lo adotta come fonte primaria soprattutto come *excusatio* nei confronti del pubblico francese, dove il Montemayor era particolarmente apprezzato. “L'ammissione da parte del Marino del carattere di traduzione del proprio idillio, [...] piuttosto che prevenire le ovvie contestazioni”<sup>418</sup> proponeva “con malcelato compiacimento, un confronto con i modelli cinquecenteschi e contemporanei che il poeta [supponeva] vantaggioso”<sup>419</sup>. Nell'idillio si fanno infatti sentire anche gli influssi e i ricorsi alle più note versioni di Bernardo Tasso, del più vicino Torquato Tasso e di fonti liriche come Virgilio e Dante. Ne risulta così una versione originale ed estravagante, che introduce elementi di novità all'interno della tradizione italiana della storia di Piramo e Tisbe. Anche dal punto di vista metrico: siamo di fronte a settenari

---

<sup>416</sup>Il testo della lettera è tratto da G. B. Marino, *La Sampogna*. A cura di V. De Maldé, Parma, Ugo Guanda Editore, 1993, p. 393.

<sup>417</sup>Poeta portoghese nato nel 1520 circa e morto a Torino nel 1561. La sua opera principale è *La Diana*, romanzo di impianto sannazariano che ebbe notevole influenza sulla letteratura europea del periodo, in particolare su quella francese per lo stile elegante e musicale.

<sup>418</sup>V. De Maldé, Introduzione all'idillio VIII della *Sampogna*, Parma, Ugo Guanda Editore, 1993, p. 394.

<sup>419</sup>*Ibidem*.

sciolti (ben 1498) liberamente rimati dove dominano le figure di suono e quelle di significato più ricercate.

La trama nel suo complesso non diverge da quella originale, se non per qualche piccola omissione o nuovo inserimento, ma ancora una volta (come avevamo già notato per la versione di Bernardo Tasso) lo stile si allontana notevolmente da quello che fino ad allora aveva caratterizzato le riprese del racconto ovidiano. Lo stile barocco, ricco ed ampolloso, si fa sentire molto nell'idillio in questione, dove domina la ricercatezza lessicale e la volontà di stupire il lettore con raffinati giochi di parole:

Giambattista Marino [...] retold [the tale] that had appeared in the *Metamorphoses* in an elaborate, sensuous style which represents a renovation of the Ovidian (with the Petrarchan) style to the point of excess.<sup>420</sup>

“Non l'appagamento del sentimento, ma dell'intelletto è lo scopo di questa poesia”<sup>421</sup> e “soltanto in secondo luogo questa arte intellettualistica si pone al servizio del sentimento, dello stato d'animo, che sono pure espressi – non lo si deve dimenticare – ma per una via che passa attraverso l'intelletto”<sup>422</sup>. In questa poesia “i miti dell'antichità, [...] continuano ad essere trattati, ma in maniera nuova, e questo è il punto essenziale [e] ricevono un significato nuovo e più profondo.”<sup>423</sup>

Anche l'idillio *Piramo e Tisbe* rientra in questa tendenza aristocratica della poesia barocca, in questa costante ricerca di effetti fonici che stupiscono il lettore. Anche se molti sono i debiti con la lingua e la lirica petrarchesca, a partire dall'incipit:

Voglio pianger cantando  
di Piramo e Tisbe  
e gli amori e la morte.  
Ascoltino il mio canto  
sol gli amanti fedeli,  
ch'uditor, che spregiasse  
un vero amor gentile,

---

<sup>420</sup>R. F. Hardin, “Ovid in Seventeenth-Century England”, in *Comparative Literature*, vol. 24, n. 1 (Winter 1972) p. 57.

<sup>421</sup>W. T. Elwert, *La poesia italiana del Seicento, studio sullo stile barocco*, Firenze, Olschki, 1967, p.20.

<sup>422</sup>*Ibidem*.

<sup>423</sup>*Ivi*, pp. 20-28.

faria languir lo stile<sup>424</sup>. (vv. 1-8)

Il primo verso è cifra petrarchesca<sup>425</sup> che ricorre spesso anche nei sonetti d'apertura dei canzonieri di Bembo e di Tasso, ma è allo stesso tempo anche nota dantesca: nell'episodio di Paolo e Francesca Dante afferma che “dir[à] come colui che piange e dice” (Inf. V, 126). Così come anche l'apostrofe agli “amanti fedeli” è di origine stilnovistica, ma è una costante della maggior parte delle rielaborazioni del mito di Piramo e Tisbe che mettevano in primo piano la fedeltà e la lealtà del loro amore<sup>426</sup>. Anche Marino, come Bernardo<sup>427</sup>, definisce quello dei due amanti un “fiero caso” (v. 11) e subito dopo anticipa l'esito tragico della loro vicenda: li definisce “malnati” (v. 12), la loro storia una “doglia eterna” (v. 14) e un' “istoria pietosa [e] trista” (vv. 17-21). Si tratta quindi di un'innovazione (stilistica) all'interno di una tradizione ben consolidata, che parte addirittura dallo stilnovo e arriva fino al Barocco.

Dopo aver invocato la “Musa selvaggia” (o Musa pastorale, è Euterpe, che presiede al canto degli strumenti a fiato) l'autore riprende da Bernardo l'apostrofe alla luna e si rivolge alla “Ninfa celeste” (Diana) perchè

del [suo] favor deh tanto  
[gli presti], quanto esprima  
del'infelice coppia  
i tragici accidenti  
i cui duri tormenti  
furo al mondo i maggiori,  
eccetto i miei dolori. (vv. 27-33).

In Tasso l'invocazione era pronunciata da Tisbe per ricevere aiuto protezione e perdono dalla dea per aver accettato la proposta di fuga con Piramo, mentre in Marino è piuttosto un'intromissione dell'autore che mette così in primo piano la sua vicenda personale e sottolinea la gravità maggiore dei suoi dolori rispetto anche a quelli di Piramo e Tisbe.

---

<sup>424</sup>Tutti i passi sono tratti da G. B. Marino, *La Sampogna*. A cura di V. De Maldé, Parma, Ugo Guanda Editore, 1993.

<sup>425</sup>Cfr. *RVF*, 344,12; 229,2; 230,10; 251,1.

<sup>426</sup>Cfr. in particolare il lai *Piramus et Tisbè*.

<sup>427</sup>Cfr. la favola di Bernardo Tasso ai vv. 32 (“i fieri amori”) e 36 (nacquero sotto “maligne stelle”).

La storia dei loro *fieri casi* inizia al v. 34 con la consueta indicazione dell'ambientazione della vicenda

nela città, che cinse  
di sì mirabil muro  
l'ambiziosa erede<sup>428</sup>  
del magnanimo Nino (vv. 34-37)

e con la caratterizzazione tutta tassiana dei due giovani

[...] pari entrambo  
di bellezza e d'etate  
due care e nobil alme,  
fanciulla e garzonetto<sup>429</sup> (vv. 38-41)

Anche i Piramo e Tisbe di Marino<sup>430</sup> sono caratterizzati da una bellezza straordinaria, poiché la Natura

pose tanto in costoro  
di grazia e di vaghezza<sup>431</sup>  
[...]  
che non è meraviglia,  
s'a l'altre doti intenta,  
non lasciò loco in loro  
capace di ventura. (vv. 47-53)

Solo ora ci vengono detti i nomi dei due sfortunati protagonisti:

Piramo ei nome avea,  
ella Tisbe era detta<sup>432</sup> (vv. 54-55)

e viene ricordato il nascere del loro sentimento amoroso:

eran su l'età fresca  
pargoletti ed acerbi,  
ma là dove mancava  
la grandezza de' corpi  
supplivano de' cori  
le piaghe smisurate. (vv. 58-63)

Questi versi richiamano molto da vicino quelli di Bernardo:

Mentre la pargoletta etate acerba

---

<sup>428</sup>L'epiteto di "ambiziosa" sembra derivare dalla descrizione che Bernardo fa della regina Semiramide: "colei che 'l cor ebbe a grand'opre inteso" (v. 34).

<sup>429</sup>Cfr. il poemetto di Bernardo, vv. 37-38: "[...] ambi d'etate,/ ambi di beltà pari alta e gentile"; ma anche il lai *Piramus et Tisbé* (vv. 6-7): "di molta bellezza e di singolare sembiente,/ l'uno era valletto, l'altra donzella".

<sup>430</sup>Come già avevamo riscontrato nel lai *Piramus et Tisbé* e in tutte le successive rielaborazioni medievali.

<sup>431</sup>Cfr. il lai *Piramus et Tisbé* vv. 67-72.

<sup>432</sup>Da notare la struttura chiastica dei due versi.

i lor dolci sospir tornava in gioco,  
e consentiva a lor le prime voglie (vv. 45-47)

Il tema dell'unità degli amanti e della concordia del loro volere ritorna  
anche nell'idillio di Marino:

[...] l'un voler da l'altro  
giamai non si disgiunse. (vv. 69-70)

Marino è però molto duro nel giudizio sull'amore dei due pargoletti:

[è un] amor adulto,  
amor intempestivo (vv. 64-64)

e poco prima aveva affermato che nei due malnati

una gioia immatura  
partori doglia eterna. (vv. 13-14)

Da questi versi si può evincere anche qual è l'interpretazione che Marino dà dell'amore infelice dei due giovani protagonisti: la loro eccessiva giovinezza sarà causa della loro rovina: "Marino [...] interprète l'innocence des trop jeunes amants comme de la naïveté, et l'excès de cette passion immature joue comme une forme d'*hubris*, une trasgression aux lois divines (mais les dieux sont toujours absents)."<sup>433</sup> Per questo i loro casi devono essere tristi, non possono essere felici.

Dopo aver anticipato il tragico esito della vicenda e aver esposto il suo giudizio, l'autore si accinge a narrare (finalmente) la storia dei due che

quasi in un tempo istesso  
aprir gli occhi ala luce  
del pubblico pianeta,  
et ai lampi novelli  
del'amorosa face. <sup>434</sup>(vv. 76-80)

Servendosi di numerosi giochi fonici e figure retoriche il poeta descrive la nascita del sentimento amoroso in

quelle tenere membra,  
che poteano mal ferme  
reggersi in su le piante,  
imparavano omai  
a sostenere il peso  
dele dolci fatiche.  
Quelle lingue lattanti,  
ch'esprimeano indistinti

---

<sup>433</sup>F. Graziani, *Pyrame et Thisbé*, in *Dictionnaire des Mythes littéraires*, sous la direction du Pr. P. Brunel, Le Rocher, Jean-Paul Bertrand Editeur, 1988, p. 1167.

<sup>434</sup>Cfr. Bernardo vv. 36-37: "[...] in questa oscura/ vita apersero gli occhi[...]"

bamboleggiando i detti,  
sapean chiedere aita  
ale pene de l'alma. (vv. 91-102)

Emerge ancora l'enfasi posta dal Marino sulla troppo giovane età dei due amanti: le piante sono ancora "mal ferme", le lingue sono "lattanti" e addirittura parlano ancora "bamboleggiando" i detti.

Segue l'inconsueta descrizione della "sottile parete" che separa le due case, "confine invido e avaro"<sup>435</sup> (v. 114) che divideva i corpi che così "consumavansi amando" (v. 113), e dei momenti di gioco puerile<sup>436</sup> quando

con loro giocando  
fieramente scherzava  
un fanciul cieco, e nudo. (vv. 131-133)

Quando "Amor in amboduo/ vive e soggiorna" (vv. 171-172) Marino si dilunga in una vivace descrizione dei comportamenti da innamorati gelosi dei due giovani amanti che si spiano, si seguono e si desiderano (vv. 176-200).

E solo nella versione di Marino

ridean contenti e lieti  
de' fanciulleschi amori  
i vecchi genitori,  
e quasi di sì fatti  
amorette viziosi  
pareano innamorati (vv. 201-206)

ma appena i fanciulletti giungono a quell'età che rende

d'amor negli altrui petti  
le faville più vive,  
sentiro in sé cangiarsi  
i trastulli in affanni<sup>437</sup>(vv. 217-219)

nacquero anche tra i parenti odi e inimicizie. Tisbe viene allora rinchiusa in casa dal padre, che viene accusato duramente dall'autore:

Ahi stolto, ma chi chiuse  
l'occasion d'un male,  
viè maggior non pensando  
l'aperse al danno estremo.<sup>438</sup> (vv. 246-249)

---

<sup>435</sup>Riprende i termini usati dai due giovani nell'episodio ovidiano nell'apostrofe contro il muro (*Met.*, IV, vv. 73-74).

<sup>436</sup>Ricordiamo che già il *Piramus et Tisbé* (come poi anche la favola di Bernardo Tasso) dava molta importanza a questo periodo della vita dei due protagonisti in cui nasce per la prima volta un sentimento amoroso.

<sup>437</sup>Cfr. Bernardo Tasso, vv. 57-68.

<sup>438</sup>Marino riprende qui, modificandola, la sentenza ovidiana di *Met.*, IV, v. 64: "quoque magis tegitur, tectus magis aestuat ignis" (il fuoco coperto, quanto più vien coperto, tanto più divampa). Il tema avevamo visto essere centrale

Anche la fanciulla si cimenta in un lunghissimo monologo-accusa rivolto al padre e che, assente nella fonte ovidiana, viene reso ancora una volta da Marino con una complessa e intricata rete di figure retoriche (vv. 266-323) ed è fatto seguire da un altrettanto lungo e complesso monologo di Piramo<sup>439</sup> (vv. 339-388).

I due sono quindi separati, ma anche qui “[...] che non trova o scopre/ Amor sagace e scaltro?” (vv. 406-407) Tisbe, spinta dalla necessità e dal bisogno, cerca il modo di parlare al giovane e trova, lei per prima<sup>440</sup>, la fessura nel muro comune.

Ma in questo caso non comunica a Piramo la scoperta: sarà lui stesso a giungere

inaspettatamente  
[...] a quel muro istesso  
nel'istesso spiraglio,  
dove il suo ben l'attende  
[e] stupido et incapace  
di tanto bene offerto  
Piramo in lei s'affissa.  
Stupor, letizia, angoscia,  
sospir, gemiti, e cenni,  
confusion d'affetti  
dolcemente penosi,  
parosismi amorosi,  
estasi repentine  
sovrasalti, accidenti,  
pasimi, svenimenti,  
tenerezze, languori,  
alterar di colori,  
palpitar, sbigottire,  
segnì, motivi, e sensi  
facili da sentire,  
impossibili a dire,  
parlano in lor tacendo. (vv. 461-504)

I versi riportati sopra dovrebbero dare un'idea precisa della centralità che la ricerca espressiva e linguistica assume in Marino: i numerosi climax, ossimori, antitesi, allitterazioni ne sono una testimonianza.

La Tisbe di Marino riprende molte delle caratteristiche dell'eroina del *Piramus et Tisbé*, in particolare l'ostentata e consapevole superiorità su Piramo, che non manca di accusare per non aver fatto nulla per cercarla, per vederla (vv.

---

anche nel Boccaccio.

<sup>439</sup>Ma ricordiamo che anche il *Piramus et Tisbé* lasciava molto spazio ai monologhi dei due protagonisti.

<sup>440</sup>Questo particolare, che diverge dalla versione ovidiana in cui i due fanciulli si accorgono assieme della fessura, era stato trovato per la prima volta sempre nel *Piramus et Tisbé*.

588- 604). Alle dure parole della fanciulla il giovane non riesce a rispondere perché “un singhiozzo profondo/ gli tagliò la parola” (vv. 664-665). Sembra quasi un inetto, o forse è solo, ancora una volta, troppo giovane per affrontare le pene d'amore come parimenti le sue gioie.

A questo punto, dopo l'apostrofe al muro pronunciata (diversamente dal solito) prima da Tisbe (vv. 733-745) e poi da Piramo (vv. 746-758), i due decidono

di trovarsi soletti  
pur quella notte istessa  
ala fonte del Moro<sup>441</sup> (vv. 781-783).

Ma questo fu

sfortunato consiglio,  
in cui chiara pur troppo  
sua qualità mostraro  
amore e giovinezza  
[e] quel giorno  
infelice e infausto  
[...]  
portò crudele e forte  
il naufragio, e la morte. (vv. 784-796)

Torna il tema centrale dell'idillio mariniano: la troppo giovane età degli amanti li ha portati alla rovina, ha fatto prendere loro decisioni affrettate, scellerate e mortali. E sia Piramo sia Tisbe sono tormentati da dubbi e da paure che i loro predecessori non avevano:

[...] Piramo [...]  
pensa se la fanciulla  
sarà costante, e salda;  
[...]  
Tisbe altrettanto ondeggia  
tra dubbiosi pensieri (vv. 820-832)

e che ancora una volta dimostrano come il loro animo sia ancora troppo giovane per affidarsi totalmente all'altro come accade in un amore maturo. Anche loro (come tutti i predecessori e in particolare come i protagonisti del *Piramus et Tisbé*) non sanno interpretare correttamente i segni funesti che si offrono quando escono furtivamente di casa:

taceano gli elementi,  
e da silenzio grave  
le contrade occupate

---

<sup>441</sup>Non ricordata come fonte di Nino ma come fonte del Moro. Vedremo che la tomba di Nino, insolitamente, comparirà più avanti come nascondiglio per Tisbe.

pareano inabitate.  
Sol dela dea d'Atene  
lo svergognato augello<sup>442</sup>  
con lugubri garriti  
l'annunzio presagiva  
de' funesti successi. (vv. 854-862)

Ancora una volta solo nel lai antico francese avevamo trovato il particolare del sinistro uccello (lì erano due, il gufo e la civetta) annunciatore di tristi eventi.

Tisbe arriva necessariamente per prima all'appuntamento e

attende il fido amico,  
ma seco si consola,  
non poco ambiziosa,  
ch'al destinato loco  
egli l'ultimo vegna,  
per poter poi vantarsi  
d'averlo prevenuto  
e per sicura prova  
di vera esperienza  
che 'l foco è in lei maggiore  
testimon dell'amore  
portar la diligenza.<sup>443</sup> (vv. 1004-1015)

Tutto ciò che essa vede e ode crede sia Piramo in arrivo, quando ecco che appare la leonessa con la bocca insanguinata

che leccandosi il muso  
con la lingua tremenda  
mostrava aver di fresco  
uomo sbranato o fera.<sup>444</sup> (vv. 1056-1059)

Alla poveretta non resta che scappare, ma per la paura lascia il mantello al suolo, quel mantello “che fu poi/ d'ogne suo mal cagione”<sup>445</sup> (vv. 1082-1084). Tisbe corre a rifugiarsi in una spelonca che si rivela essere la tomba dove furono raccolte le ossa di Nino, “gran re di Babelle”, e dove

tutto sa di tristezza,  
fonti di pianto e sangue,  
giovani amanti uccisi,  
crude fere omicide,  
orror, furore e strage,  
cadaveri e sepolcri.<sup>446</sup> (vv. 1124- 1129)

---

<sup>442</sup>La civetta.

<sup>443</sup>Cfr. *Piramus et Tisbé* vv. 665-667.

<sup>444</sup>Il particolare del sangue umano non era mai stato trovato prima in nessun rifacimento analizzato.

<sup>445</sup>Si può leggere in questi versi un'enfasi posta sul particolare dell'equivoco causato dal velo.

<sup>446</sup>Altri presagi funesti e anticipazioni della tragedia che sta per avvenire.

Finalmente anche Piramo si decide ad uscire di casa passando prima però

per l'uscio del'albergo  
che fu suo paradiso,  
e trovalo socchiuso,  
onde tosto sospetta,  
ch'ella è già prima uscita<sup>447</sup> (vv. 1142-1146)

e si incolpa per la sua “troppo sciocca/ trascuraggine ingrata” (vv. 1151-1152)

credendo che Tisbe gli avrebbe rinfacciato il ritardo:

oimè, ben temo ch'ella  
con turbatetti rai  
si mostrerà sdegnosa. (vv. 1164-1166)

Ma si corregge subito:

no, no, ch'ella è pietosa,  
e sempre la trovai  
benigna, come bella. (vv. 1167-1169)

Giunge alla fonte e immediatamente scorge le orme della “fera superba” e il manto “a lui ben noto”<sup>448</sup> lacerato e insanguinato. Come solo il Piramo del lai anonimo anglonormanno, anche quello di Marino

cerca più oltre, e spia  
per veder se s'inganna  
bramoso d'ingannarsi (vv. 1190-1192)

ma si convince che “la [sua] vita è morta” e tramortito dal troppo dolore sviene.

Rinvenuto, la sua empia sventura gli appare ormai chiara e

manca il fiato ala voce  
manca la voce al pianto  
e manca il pianto agli occhi<sup>449</sup>. (vv. 1210-1212)

Dopo una lunga e ricercata similitudine tra

[...] un vassel pieno  
ch'abbia angusta la gola  
a poco a poco versa  
il licor, c'ha nel seno (vv. 1222-1225)

---

<sup>447</sup>Particolare assente nelle altre rielaborazioni della vicenda.

<sup>448</sup>Particolare minimo ma interessante: nessuna versione aveva mai chiarito che Piramo effettivamente conosceva bene il manto di Tisbe. Questo rende più credibile l'equivoco.

<sup>449</sup>Da notare la complessa struttura retorica dei tre versi uniti da *rapportatio*.

e le lacrime di Piramo, questi si misura con il suo ultimo e prolungato monologo (sempre stilisticamente sostenuto) prima di togliersi la vita<sup>450</sup>. Come di consueto si incolpa per l'accaduto e disprezza se stesso, vero colpevole della morte di Tisbe, e rifiuta la propria vita senza di lei. Invoca “la fera divoratrice” perché seppellisca assieme anche la sua spoglia per darle compagnia<sup>451</sup> e accusa la luna, l’“invida luna” perché non nascose i suoi raggi all'arrivo della bestia per proteggere la povera fanciulla. Nella disperazione interroga anche la fonte e rende partecipe così la natura del suo dolore:

chi m'ha il mio bene ucciso?  
Dimmi, è morto il cor mio? (vv. 1306-1307)

E gli sembra che il ruscello risponda, con il suo mormorio,: “morio Tisbe, morio” (v. 1312). Anche il Piramo di Marino manca di determinazione nell'atto del suicidio, si dilunga in estenuanti monologhi e ritarda il doloroso atto: il primo proponimento di morte lo troviamo al v. 1320, ma solo al v. 1361 “s'abbandonò sul brando” perdendo la vita. La metafora ovidiana tra il sangue di Piramo e l'acqua che fuoriesce da un tubo viene rielaborata dall'autore nell'immagine del sangue del giovane che come “un caldo rio/ [fuoriesce] ad innaffiar la valle” (vv. 1366-1367).

Mentre Piramo sta morendo arriva Tisbe anelante e scorto “l'amato amante” con la spada conficcata nel fianco

gridò, - lassa, che veggio? -  
Aprì gli occhi a quel grido  
Piramo e si rivolse  
o Tisbe, indi dir volse  
Ma 'l bel nome perfetto  
non potè proferire,  
perché l'alma a uscire  
sen portò via veloce  
la parola e la voce.<sup>452</sup> (vv. 1374-1382)

---

<sup>450</sup>Monologo che, presente nella maggior parte delle rielaborazioni del racconto ovidiano fin dal Medioevo, ricordiamo derivare da un unico verso della versione originale (*Met.*, IV, v. 118).

<sup>451</sup>Marino sembra riprendere qui, rielaborandolo, il concetto espresso dalla Tisbe ovidiana nella preghiera ai genitori (*Met.*, IV, vv. 155-157).

<sup>452</sup>Siamo di fronte anche qui ad una rielaborazione di uno spunto ovidiano: quando Tisbe sussurra il suo nome sul corpo di Piramo morente, egli apre gli occhi a quel suono per poi richiuderli per sempre (*Met.*, IV, vv. 145-146).

Tisbe come di consueto abbraccia il corpo dell'amato, si straccia i capelli, si graffia il volto e maledice la sua vita. Riempie Piramo di baci e si cimenta in una duplice preghiera, rielaborazione di quella presente nell'episodio ovidiano. Tisbe si rivolge separatamente ai genitori, prima al padre per fargli vedere

se ciò che non fe' il letto  
per la paterna cura,  
mercè di questa mano,  
farà la sepoltura (vv. 1439-1442);

e poi, supplichevole, alla madre per chiedere un "avello commune" (v. 1478).

Successivamente rivolge la sua preghiera agli elementi della natura "giudici e testimoni" (v. 1460) della sua pena perché

[scrivano] col [suo] sangue  
nele crescenti scorze  
di questi tronchi alpestri,  
che la povera Tisbe,  
[...]  
ebbe tanto di bene,  
ch'oggi il Ciel le concede  
di perdere più tosto  
la vita che la fede. (vv. 1462-1472)

Dopo le due preghiere Tisbe si uccide in un modo alquanto singolare e nuovo rispetto alle versioni da noi fino ad ora analizzate. Invece di estrarre la spada dal fianco di Piramo, questa volta si getta bocconi sulla parte di spada che esce dal dorso del giovane morente<sup>453</sup>:

Qui tacque la meschina,  
e in un mezo sospiro  
sepeli queste note  
perché la spada, ch'era  
soverchiata al suo vago,  
per la manca mammella  
l'uscì dopo la schiena;  
e 'l sangue con l'altro  
mescolato e confuso,  
giunto al moro vicino,  
i suoi candidi frutti  
colori di rubino. (vv. 1473-1484)

Una variante originale per la trasformazione dell'albero di gelso, che in Ovidio veniva spruzzato del sangue di Piramo fino alle radici. L'idillio di Marino si chiude

---

<sup>453</sup>Questa variante della morte di Tisbe, probabilmente di origine iconografica, si trova a partire dalle rivisitazioni rinascimentali del mito ed è presente nelle versioni di Montemayor, Marino e Góngora.

con la descrizione, tutta nuova, della sepoltura dei due giovani, solo allusa nell'episodio delle *Metamorfosi*:

in un'arca di marmo,  
di candor, di durezza  
ala lor fé semblante,  
furo insieme riposti  
indivisibilmente  
i cadaveri essanguì;  
in cui da nobil fabro  
fu l'istoria scolpita  
fin dal principio al fine  
del'infortunio orrendo;  
onde quivi leggendo  
la tragedia inaudita,  
in morte ognun conobbe  
quanto s'amaro in vita. (vv. 1485-1498)

Abbiamo cercato di mettere in luce le caratteristiche (sia contenutistiche che stilistiche) della ripresa di Marino del racconto ovidiano, e di mettere in rilievo come la preoccupazione prima dell'autore - oltre chiaramente a quella di stupire con il suo stile ricco ed esuberante - fosse quella di mettere in guardia i giovani riguardo ai pericoli dell'amore maturo e adulto e criticare così "l'impulsività degli innamorati considerati [...] troppo giovani e immaturi per vivere pienamente l'esperienza amorosa."<sup>454</sup> Rientrano in questa interpretazione tutti i riferimenti alla giovinezza e incostanza degli amanti: la "gioia immatura" al v. 13; l' "amor adulto, amor intempestivo" dei vv. 65-66; l' "amatore inesperto" del v. 331; l' "amor impaziente" del v. 706; e lo "sfortunato consiglio,/ in cui chiara pur troppo/ sua qualità mostraro/ amore e giovinezza" (vv. 784-787).

Questa operazione di demistificazione della storia di Piramo e Tisbe era già stata attuata da Luis de Góngora nella sua *Fabula de Piramo y Tisbe*, uscita nel 1618 e che qui, per questioni di obbligata selezione del materiale, non analizzeremo.

Tutta la *fabula* di Góngora è finalizzata ad un ridimensionamento del mito: dai disperati tentativi dei giovani di congiungersi attraverso il muro destinati a rimanere regolarmente frustrati, ai troppo frequenti interventi dell'autore nella narrazione che soffocano la voce dei due protagonisti, alla particolare unione che compiono in morte, unione che "al tempo stesso dà luogo a un singolare

---

<sup>454</sup>C. Noacco, *op. cit.*, p. 30.

accoppiamento erotico-gastronomico<sup>455</sup>[...] l'effetto burlesco “scaturisce dal ridimensionamento di una storia ritenuta fino ad allora esemplare.” L'operazione svolta da Gòngora è fondamentale: la sua versione contribuisce a “smitizzare una *historia* lungamente rivisitata prima di [lui] , ma che solo con Gòngora assume le sembianze di un'originalissima *fàbula*”<sup>456</sup> che di “mito”<sup>457</sup> non ha più nulla.

#### 4.2 Mai ci fu storia più infelice/ di quella di Giulietta e del suo Romeo

L'autore che più di ogni altro ha colto la duplice portata comico-tragica della storia di Piramo e Tisbe è stato [...] Shakespeare. Se in *Romeo e Giulietta* egli sviluppa [...] il valore tragico degli eventi che conducono i due innamorati al suicidio per amore, in *Sogno di una notte di mezza estate* egli riproduce specularmente la struttura narrativa della fonte classica: l'amore diventa una finzione all'interno di una finzione teatrale [in un] “tragico divertimento, allegro e drammatico”.<sup>458</sup>

Come avevamo anticipato in precedenza, la testimonianza di Shakespeare può essere considerata in un certo senso conclusiva, una sintesi, delle varie tendenze interpretative e rielaborative dell'infelice storia di Piramo e Tisbe a partire dall'epoca medievale.

Era già stata posta l'attenzione sulla duplice possibilità di lettura di una vicenda a tal punto tragica (e così inverosimile) da apparire quasi comica. Senza tornare ora sull'argomento già affrontato, ricordiamo che nel Medioevo i massimi esempi di questa divergente rilettura del mito erano rappresentati dal *Tristano* una (quella tragica) e dal *Lancillotto* l'altra (quella comica).

Shakespeare, qualche secolo più tardi, affascinato sicuramente da questa storia di amore-morte così lacrimevole e allo stesso tempo così “surreale”, ne fornisce due varianti: nella tragedia di *Romeo e Giulietta* (1594) il mito antico è presente come

---

<sup>455</sup>Come nella versione di Marino, Tisbe si appoggia alla spada che fuoriesce dal fianco di Piramo, quasi la spada fosse un dente pronto a mangiare la fanciulla.

<sup>456</sup>G. Poggi, *op. cit.*, p. 239.

<sup>457</sup>L'aspetto mitico è ridimensionato dagli aspetti burleschi evidenziati; dalla centralità che assume la dimensione temporale, testimoniata dalla personificazione della luna, che sposta il tema centrale dal rapporto amore-morte a quello amore-tempo; dal lessico vario e multidisciplinare molto lontano da quello uniforme e atemporale del mito.

<sup>458</sup>C. Noacco, *op. cit.*, pp. 30-31.

archetipo e modello di amore mortale; nel *Sogno di una notte di mezza estate* (1595-96) la tragedia di Piramo e Tisbe diventa invece una vera e propria commedia rappresentata da una combriccola di artigiani in mezzo a una foresta, in occasione del matrimonio dei protagonisti.

Nel *Romeo e Giulietta* l'autore, più che riprendere le varie sequenze della storia ovidiana, ne estrapola il tema centrale (un appassionato amore giovanile trasformato in morte) e alcuni particolari, piccoli riferimenti. Ma "le sacrifices des amants a pour effet de r concilier les familles ennemies."<sup>459</sup>

La vicenda   infatti a tutti ben nota. Romeo e Giulietta, figli di due famiglie veronesi in lotta (i Montecchi e i Capuleti), si innamorano perdutamente e, nonostante l'odio delle reciproche famiglie, riescono a unirsi con un matrimonio clandestino<sup>460</sup>. Ma la loro deve essere una vicenda tragica: poco dopo la celebrazione del matrimonio, Romeo si rende colpevole della morte di uno dei Capuleti, il cugino Tebaldo, che a sua volta aveva ucciso un servitore dei Montecchi, Mercuzio. Romeo   costretto all'esilio, mentre Giulietta viene promessa in sposa al giovane e benestante Paride. I due innamorati non si danno per  per vinti e con l'aiuto di frate Lorenzo cercano un modo per ricongiungersi. Giulietta dovr  fingersi morta (con l'aiuto di una pozione velenosa) per essere cos  trasportata nella cripta di famiglia dei Capuleti, dove Romeo la attender  per fuggire con lei. Ma il loro piano fallisce e il giovane, credendo l'amata morta davvero, si uccide. A Giulietta non resta che seguirlo, togliendosi la vita. Ma di fronte alla duplice morte i genitori riconoscono la propria colpa e, seppur tardi, accettano il consiglio del Principe di porre fine all'antico odio.

Fin da subito il coro iniziale anticipa il tragico finale della storia che sta per essere rappresentata:

Due illustri famiglie, pari per nobilt <sup>461</sup>,  
nella bella Verona ove la nostra scena   posta  
da antichi rancori son mosse a nuova lite  
in cui sangue fraterno sporca fraterne mani.

---

<sup>459</sup>F. Graziani, *op. cit.*, p. 1167.

<sup>460</sup>L'odio inveterato tra le due famiglie veronesi sviluppa e porta a compimento un motivo che era gi  presente, anche se solo accennato, nelle riprese medievali della favola di Piramo e Tisbe (cfr. capitoli 2 e 3 del presente lavoro).

<sup>461</sup>Anche qui troviamo la specificazione della nobilt  di natali dei due giovani innamorati di origine medievale.

Dai lombi fatali di questi due nemici  
ricevon vita due amanti avversati dalle stelle  
che, dopo tragiche pietose avventure,  
con la lor morte seppelliranno la contesa.  
L'atroce corso di questo amore segnato dalla morte,  
e l'odio senza tregua fra i due padri  
che nulla potè placare se non la fine dei figli,  
è l'argomento del nostro lavoro [...] <sup>462</sup> (p. 51).

Dopo questa presentazione inizia la messa in scena dell'*atroce corso*. Romeo viene subito delineato come giovane afflitto dalle pene d'amore. Arde per una certa Rosalina che però dimostra di non contraccambiare il sentimento di Romeo, e a nulla valgono i tentativi di Benvolio, amico di casa Montecchi, per placare il dolore del giovane cuore.

Giunge un servo di casa Capuleti che distribuisce inviti per una festa organizzata dai suoi padroni e, senza sapere che i giovani a cui si rivolge sono nemici del suo signore, invita anche Romeo, Benvolio e Mercuzio: il giovane Montecchi non può rinunciare perché

a questa festa antica che da anni si dà dai Capuleti  
va la bella Rosalina che [Romeo] ama tanto. (p. 81)

Indossando una maschera per non farsi riconoscere i tre si apprestano a fare il loro ingresso alla festa. Ma Romeo è assalito da dubbi perché proprio quella notte ha fatto un sogno a suo avviso premonitore e

[...] il [suo] animo presagisce  
qualche disgrazia che, ancor sospesa fra le stelle,  
deva iniziare il suo amaro corso proprio  
con gli svaghi di questa sera e decretar la fine  
della ingrata vita che [ha] rinserrata in petto  
con la condanna immeritata di una immatura morte". (p. 101)

Mai sogno fu più veritiero. Proprio a quella festa infatti Romeo incontrerà Giulietta e i due si innamoreranno perdutamente l'uno dell'altra: inizierà quella sera l'*amaro corso* della loro vita.

Appena entrati la voce di Romeo viene subito riconosciuta da Tebaldo, un Capuleti, il quale vorrebbe colpirlo a morte, ma il padrone di casa lo esorta a lasciarlo stare perché il giovane Montecchi

si comporta come un degno gentiluomo  
e, a dire il vero, Verona lo vanta

---

<sup>462</sup>Tutti i passi sono tratti da W. Shakespeare, *Romeo e Giulietta*, a cura di R. Rutelli, Roma, Officina, 1986.

come un giovane virtuoso ed equilibrato<sup>463</sup>. (p. 107)

Tebaldo, stizzito per l'intromissione dello zio, se ne esce con una battuta che nuovamente sa di premonizione del finale della tragedia, della (falsa) morte di Giulietta e di quella (reale) di Romeo:

Mi conterrò, ma questa intrusione  
che sembra adesso tutta miele si muterà nel più amaro fiele. (p. 109)

Grazie all'intervento del vecchio Capuleti, il giovane Montecchi e i suoi accompagnatori possono partecipare alla festa, dove nascerà come già detto *l'amore segnato dalla morte* tra Giulietta e Romeo.

La storia del loro amore diverge molto da quello di Piramo e Tisbe: nel racconto ovidiano i due fanciulli crescono assieme e l'amore accresce con l'età e con la familiarità; nella tragedia di Shakespeare i due giovani si infatuano invece a prima vista l'uno dell'altro, senza essersi mai visti prima e senza neppure conoscersi. E, ironia della sorte, quel bacio tanto desiderato che Tisbe riuscirà a dare solo a Piramo morente, è invece una delle prime forme di contatto tra Giulietta e Romeo. Ma non appena il ragazzo viene a sapere che la fanciulla di cui si è innamorato altri non è che la figlia del padrone di casa, una Capuleti quindi, si rende conto che ormai la sua pace è finita, posta nelle mani del nemico. Anche Giulietta si informa sull'identità del giovane misterioso che le ha strappato un bacio, perché

[...] se è sposato  
la tomba sarà il mio letto di nozze. (p. 113)

Il lettore coglierà subito qui un chiaro riferimento al finale della tragedia: la cripta dei Capuleti diventerà infatti a tutti gli effetti il talamo nuziale di Giulietta. Questo motivo vedremo sarà sviluppato soprattutto nella seconda parte della tragedia.

Termina la festa e si apre il secondo atto con un prologo molto significativo in cui il coro riprende il motivo tanto amato dai "rielaboratori" medievali del mito di Piramo e Tisbe: quello della reciprocità del sentimento e dell'identità di intenti dei due giovani innamorati.

Ora *Romeo è amato e ama* di nuovo.  
Entrambi sono stregati dalla malia degli sguardi;

---

<sup>463</sup>Come nei rifacimenti medievali del mito di Piramo e Tisbe Romeo non può che avere un nobile cuore: qui addirittura è un antico nemico a riconoscerne il valore.

ma alla creduta nemica *lui* può solo mandar lamenti,  
e *lei* la dolce esca d'amore deve strappare da tremendi ami.  
Ritenuto un nemico, *lui* non può giungere a *lei*  
per sussurrarle promesse come gli innamorati fanno;  
e a lei, più ancora innamorata, ancor meno è permesso  
di incontrarsi con il suo nuovo amore.  
Ma la passione presta loro coraggio, e il tempo i mezzi per incontrarsi,  
temperando l'estrema durezza della sorte con dolcezze estreme. (p. 115)

Questa introduzione precede il famoso incontro (solo a prima vista casuale<sup>464</sup>) tra Romeo e Giulietta: il giovane giunge sotto la finestra della stanza della bella Capuleti e, dopo aver origliato i suoi lamenti d'amore e le sue pene per lui, le confessa il suo sentimento. I due proseguono nel dialogo rinnegando a vicenda il proprio nome, l'odioso nome che non permette loro di stare assieme. Giulietta chiede allora al ragazzo come abbia fatto a raggiungere quel luogo perché

il muro del frutteto è alto e arduo da scalare,  
e questo posto per te vuol dire morte, considerato chi sei,  
se ti trova uno dei miei. (p. 125)

Ma Romeo non teme nulla, perché è sorretto da amore e

con le ali leggere dell'amore h[a] scavalcato que[lle] mura  
perché barriere di pietra non bastano a tener fuori amore;  
e ciò che amore può, amore osa<sup>465</sup>:  
quindi i [...] parenti non possono fermar[lo] (p. 125)

e molto meglio è

[...] finir la vita per il loro odio  
che rimandar la morte privo del [suo] amore. (p. 127)

Torna in queste battute il tema - già presente nei monologhi dei due eroi ovidiani e in tutte le successive riprese del mito – della potenza dell'amore e della preferibilità della morte rispetto ad una vita senza l'amato. I protagonisti di tutte le varianti (tragiche) di Piramo e Tisbe si comportano secondo questo precetto, scegliendo di morire alla vista dell'amato morto.

---

<sup>464</sup>Vedremo poi che l'amore (e la morte) di Giulietta e Romeo sono in realtà uno strumento nelle mani del Caso che rende i protagonisti quasi vittime inconsapevoli del suo piano: la riconciliazione delle due famiglie di Verona.

<sup>465</sup>Anche in Ovidio (cfr. *Met.*, IV, v. 68 e v. 96), ma ancor più nei rifacimenti medievali e in particolare nel *Piramus et Tisbé*, l'autore più volte si sofferma sulla forza dell'amore e sull'audacia che infonde nei cuori di chi ama.

Come l'amore, nell'episodio ovidiano, aveva mostrato ai due giovani innamorati la fessura nel muro<sup>466</sup>, così nella tragedia shakespeariana è l'amore ad aiutare (inconsapevolmente) Romeo a trovare il giardino della bella Giulietta<sup>467</sup>:

l'amore, che per primo mi ha spinto a cercare,  
consiglio mi ha prestato, e io a lui i miei occhi. (p. 127)

Dopo altri scambi di promesse e giuramenti, la fanciulla dice a Romeo che

se la [sua] proposta d'amore è onesta  
e il [suo] scopo il matrimonio, domani [le mandi] parola  
tramite qualcuno [...] (p. 131)

Questo qualcuno sarà poi la fedele nutrice di Giulietta, che avrà il compito di recarsi da Romeo per organizzare il matrimonio tra i due.

La presenza di un intermediario tra gli amanti discende direttamente dalla fonte latina dove il ruolo di tramite era svolto dalla *rima* nella parete che permetteva il passaggio delle dolci parole d'amore. Ma già nel *Tristano* questo compito era svolto dalla balia di Isotta, Brangania, e nel *Lancillotto* (in particolare nell'episodio dello scontro tra Meleagant e il cavaliere della Carretta) dal buon re Bademagu. Il *Romeo e Giulietta* si inserisce dunque perfettamente nel solco della tradizione dei rifacimenti della favola ovidiana che riprendono di questa alcuni particolari narrativi all'interno di storie differenti, con altri personaggi e altre trame.

Nonostante la rielaborazione di Shakespeare sia a tutti gli effetti una tragedia (mortale come quella degli eroi delle *Metamorfosi*), essa concede ai suoi protagonisti maggiori successi e soddisfazioni (seppur effimeri e di breve durata) rispetto ai loro predecessori: viene così organizzato il matrimonio "clandestino" di Romeo e Giulietta, complici l'amico frate Lorenzo e la fedele nutrice.

Il giovane Montecchi, subito dopo l'incontro con Giulietta, si reca dal frate per accordarsi sul matrimonio. Il vecchio frate, non accorgendosi della presenza del giovane, sta parlando tra sé e sé delle virtù delle piante con considerazioni che fanno tanto, ancora una volta, di premonizione:

la terra, madre della natura, è anche la sua tomba,

---

<sup>466</sup>Cfr. *Met.*, IV, vv. 65-69.

<sup>467</sup>Non è forse un particolare secondario il fatto che mentre in Ovidio i due amanti si parlano soltanto di giorno, per allontanarsi dalla fessura durante la notte, Romeo e Giulietta si incontrano e si parlano dopo la festa, nel cuore della notte. Così, in una scena successiva, Romeo chiederà alla balia di portare nella camera di Giulietta una scala di corda "che nel segreto della notte [lo] dovrà condurre allo sveltante pennone della felicità" (p. 159).

quello ch'è il suo sepolcro è anche il suo utero;  
[...]  
Grande e potente è la virtù che sta  
nelle piante, nelle erbe, nelle pietre e nelle loro qualità genuine;  
poiché sulla terra niente c'è di così vile  
che alla terra qualche speciale beneficio non dia,  
né qualcosa di così buono che, distolto dal suo giusto uso,  
non smentisca la sua vera natura deviando nell'abuso.  
La virtù stessa si trasforma in vizio, se male applicata  
[...]  
Nella corteccia tenera di questo fragile fiore  
risiedono veleno e potere medicinale (p. 137).

In queste parole si possono leggere riferimenti alle future (ma non lontane) morti di Giulietta (solo apparente) e di Romeo (reale) procurate da un filtro velenoso estratto proprio da un'erba e allo stesso tempo allusioni alla pericolosità dell'amore eccessivo e senza misura. In questo senso si può interpretare l'espressione che *la virtù si trasforma in vizio se male applicata*, soprattutto in relazione alle ammonizioni che fra' Lorenzo rivolgerà a Romeo quando verrà a sapere che l'oggetto del desiderio del giovane non è più Rosalina:

Santissimo Francesco, che cambiamento è questo?  
Rosalina, che amavi così teneramente,  
l'hai bell'e piantata? Dunque l'amore dei giovani  
non sta proprio nel cuore, ma solo negli occhi.  
[...]  
Quanta salamoia sprecata per un amore che non sa di niente! (p. 141)

Romeo si difende sottolineando ancora la reciprocità dell'affetto tra lui e Giulietta<sup>468</sup>:

[...] quella che mi ama adesso  
mi rende grazia per grazia e amore per amore,  
l'altra no. (p. 141)

Infine il buon frate cede alle richieste dell'innamorato ma

[...] per un sol motivo:  
che questa unione può felicemente volgere  
in puro amore gli odi delle vostre famiglie. (pp. 142-144)

Si può scorgere in queste parole, a nostro avviso, la grande differenza tra la storia di Piramo e Tisbe e quella di Romeo e Giulietta: la necessaria fatalità dell'amore tra gli amanti veronesi che li rende “[strumenti] in mano di frate Lorenzo”<sup>469</sup> e

---

<sup>468</sup>Che ricordiamo essere il tema del coro introduttivo dell'atto II e uno dei temi centrali, variamente rielaborato, del mito di Piramo e Tisbe.

<sup>469</sup>A. Pomello, *Giulietta e Romeo: storia o leggenda?*, Verona, Della Scala, 2002, p. 19.

“l'enfasi [posta] sulla loro innocenza [che] fa gravare interamente sulle spalle della *Fortune*, del Caso [...] la responsabilità della loro immatura fine.”<sup>470</sup> Nonostante infatti fra' Lorenzo critichi l'incostanza dell'amore giovanile, riconosce però anche la provvidenzialità di un matrimonio che potrebbe risolvere la secolare lotta tra due famiglie nemiche. E alla fine della tragedia i Montecchi e i Capuleti si daranno effettivamente la mano: non però di fronte al matrimonio dei loro figli, bensì davanti ai loro corpi morti. Nella storia della tradizione di Piramo e Tisbe la questione della responsabilità della tragedia è molto più complessa invece. Essa cade a volte sugli stessi amanti (abbiamo visto che già S. Agostino accusava la tenera età e l'eccessiva passione dei due) o viceversa sui genitori sordi all'amore dei figli (soprattutto in Boccaccio).

Terminato il colloquio con il frate, Romeo raggiunge i suoi compagni, Benvolio e Mercuzio, che irridono l'innamorato smidollato<sup>471</sup>: “Arriva l'aringa secca, senza uova. O carne, come ti sei pescificata!” (p. 147) e lo paragonano al Petrarca (“adesso lui è tutto per i versi”), e

confronto alla sua bella, Laura era una lavandaia – ma aveva un amante più in gamba, perdio, a immortalarla in versi -, Didone era una sporcacciona, Cleopatra una zingara, Elena e Ero fannullone puttane, Tisbe dagli occhi cinerini inadatta ai suoi scopi...(p. 147).

Il riferimento a Tisbe non ci pare di secondaria importanza: se l'eroina tragica non è adatta ai suoi scopi, il suo posto sarà preso da Giulietta, la novella Tisbe del Rinascimento.

Mentre i due amici continuano a deridere Romeo, si avvicina la messaggera, la balia di Giulietta, mandata dalla padroncina per verificare le reali intenzioni dell'amato. Sicuro del suo sentimento, Romeo affida alla nutrice un messaggio per la bella Capuleti:

Dille  
oggi nel pomeriggio di trovare il modo di venire a confessarsi,  
e lì alla cella di frate Lorenzo  
sarà confessata e sposata. [...] (p. 159)

---

<sup>470</sup>R. Rutelli, Introduzione al *Romeo e Giulietta*, Roma, Officina Edizioni, 1986, p. 18.

<sup>471</sup>La natura effeminata dell'innamorato era una delle accuse che la corte aveva mosso nei confronti di Erec nel romanzo di Chrétien e che il cavaliere metterà a tacere dando prova di grande coraggio.

Anche Giulietta, come Tisbe, dovrà quindi uscire furtivamente di casa, *fallere* i genitori e raggiungere un posto prefissato per potersi unire con l'amato.

Intanto in casa Capuleti la fanciulla sta aspettando impaziente il ritorno della balia dalla sua missione e dimostra di avere nei confronti della donna un atteggiamento ambivalente (di stizza e riconoscenza) che richiama quello dei giovani babilonesi nei confronti dell'invidiosa *paries*<sup>472</sup>. Giulietta accusa infatti la messaggera di essere troppo lenta, perché se

avesse l'impazienza e il sangue caldo dei giovani,  
si muoverebbe rapida come una palla  
[...]  
ma i vecchi, quasi tutti, si comportano come fossero già morti...  
grevi, lenti, pesanti, pallidi come il piombo. (p. 163)

Ma non appena vede arrivare la vecchia, Giulietta si ravvede e si rivolge a lei con dolcezza:

O Dio, arriva! Dolce Balia, che notizie? (p. 163)

E più avanti:

Allora, dolcissima Balia...(p. 163)

e ancora

Ti prego, parla, su; buona buonissima Balia, parla. (p. 163)

Dopo averla a lungo esortata, Giulietta riceve dalla vecchia le informazioni che aspettava con agitazione: Romeo la vuole prendere in moglie.

Giulietta corre allora al luogo dell'appuntamento, la cella di frate Lorenzo (questa volta di giorno, mentre nel racconto ovidiano era fissato per la notte). Qui Romeo la sta aspettando e intanto il frate chiede aiuto al cielo

[per] questo sacro rito  
e che il futuro non [li] punisca con qualche castigo (p. 167)

Il giovane sembra però sicuro delle sue intenzioni e consapevole dei rischi che corrono:

[...] succeda quel che vuol succedere,  
niente potrà annullare la felicità  
che un sol minuto mi dà della sua vista.  
Unisci solo le nostre mani con le parole sante,  
e poi la morte, divoratrice dell'amore, faccia quel che vuole.  
Mi basta poterla chiamare mia. (p. 169)

---

<sup>472</sup>Cfr. *Met.*, IV, vv. 73-77.

Solo il lettore sa quanta verità ci sia in queste parole: il loro amore sarà infatti divorato dalla morte subito dopo la loro unione, solo il tempo di chiamarla sua e Romeo avrà già perso la sua Giulietta.

Mentre fra' Lorenzo lo ammonisce ad amare con moderazione, fa il suo ingresso la fanciulla e velocemente il vecchio li unisce in matrimonio, fa di "due un corpo solo"<sup>473</sup>.

Subito dopo il matrimonio gli eventi precipitano: Romeo si troverà invischiato in una rissa tra Benvolio e Mercuzio, suoi amici, e Tebaldo Capuleti: per salvare il padroncino da un attacco di Tebaldo, Mercuzio viene ferito a morte. Romeo non sa darsi pace perché

[Mercuzio] si è preso una ferita mortale  
in [sua] difesa, per il [suo] onore macchiato  
dall'insulto di Tebaldo... Tebaldo che da un'ora  
è mio cugino. O dolce Giulietta,  
la tua bellezza mi rende effeminato  
e ha reso molle nella mia tempra l'acciaio del valore<sup>474</sup>. (p. 181)

Per vendicare l'amico e ripristinare il suo valore non resta a Romeo che battersi con Tebaldo, e ucciderlo. Ma questo atto di coraggio e virtù segna anche la fine definitiva del giovane: sarà infatti bandito da Verona, allontanato dalla città e separato per sempre da Giulietta<sup>475</sup>.

La fanciulla intanto, ignara dell'accaduto, attende con ansia l'arrivo della notte e la invoca in una preghiera colma di passione e sensualità:

Stendi la tua spessa cortina, notte che fai all'amore,  
così che si socchiudano gli occhi dei notturni vagabondi e Romeo  
possa volare a queste braccia non notato e non visto<sup>476</sup>.  
Per compiere i loro riti amorosi, gli amanti sanno vedere  
anche alla luce della loro bellezza [...]  
Vieni, civile notte,  
tu matrona del sobrio abito tutto nero,  
e insegnami a perdere una partita vincente

---

<sup>473</sup>Ritorna qui in maniera esplicita il tema del "one soul in bodies twain" che avevamo analizzato in dettaglio per le fonti medievali.

<sup>474</sup>Ritorna il tema, già individuato sopra, degli effetti negativi dell'amore sul valore di un uomo che riprende uno dei temi centrali dell'*Erec e Enide*.

<sup>475</sup>Anche nel *Tristan*, che abbiamo letto come rielaborazione della storia di Piramo e Tisbe, l'eroe veniva allontanato ed esiliato dalla corte. E Romeo, come Tristano, dovrà ricorrere a inganni e espedienti per tornare dall'amata.

<sup>476</sup>Ancora una volta il tema ovidiano del *fallere*.

giocata da un paio di verginità senza macchia. (p. 187)

I tempi sono cambiati. Tisbe non avrebbe mai potuto rivolgere alla Notte una preghiera così esplicitamente carica di erotismo e desiderio: le varie eroine si adeguano anche al cambiamento dei costumi sessuali e amorosi delle diverse epoche.

Mentre Giulietta è tutta immersa nel suo monologo, entra la balia, la quale è appena venuta a conoscenza della morte di Tebaldo e dell'esilio di Romeo. Le sue parole sono però confuse e sono fonte di equivoco per la giovane innamorata che chiede subito alla balia il motivo di tanta agitazione. Ella risponde con queste parole:

Ah maledetto giorno! È morto, è morto, è morto!  
Siamo finite, signora finite.  
Giorno maledetto...Se n'è andato, ucciso, morto! (p. 191)

Chiaramente la vecchia si riferisce all'amico Tebaldo, ma Giulietta interpreta erroneamente le parole ambigue credendo siano riferite all'amato Romeo. A Giulietta non resta che invocare la morte anche per sé:

Ah, spaccati in due, cuore! [...] rompiti all'istante!  
E voi, occhi, in prigione, mai più vedere in libertà.  
Vile mucchio di terra, torna alla terra, fermati in questo istante,  
e solo un greve catafalco copra te e Romeo! (p. 193)

Le ambiguità del discorso della nutrice non sono però concluse e la menzione di Tebaldo disorienta del tutto Giulietta:

O Tebaldo, Tebaldo, il migliore amico che avevo!  
Tebaldo onesto, gentile, educato,  
che io dovessi vivere per vederti morto! (p. 193)

Giulietta non riesce più a capire di cosa parli l'interlocutrice:

Che tempesta è questa, che soffia con venti tanto opposti?  
Romeo è stato ucciso? E Tebaldo è morto?  
[...]  
Allora, tromba agghiacciante, suona il giudizio universale!  
Perché, chi è vivo ancora se quei due son morti? (p. 193)

Ma Giulietta, ai fini della storia, non deve morire adesso. L'equivoco viene risolto e la balia si spiega:

Tebaldo è morto e Romeo esiliato;  
Romeo che lo ha ucciso, è stato esiliato. (p. 193)

Questo non tranquillizza la povera fanciulla perché

non c'è limite, fine, misura, né confine  
alla morte ch'è in quella parola: nessuna fa risuonare tanto dolore.  
[e] vergine [morirà], vergine e vedova.  
[Andrà] al [suo] letto nuziale  
e la morte, non Romeo, prenderà la [sua] verginità! (p. 197)

E chiede alla fedele nutrice di trovare Romeo e consegnargli

[...] questo anello, al [suo] fedele cavaliere,  
e [di dirgli] di venire per [un] ultimo saluto<sup>477</sup>. (p. 199)

Romeo intanto si trova nella cella di frate Lorenzo, il quale cerca di aiutarlo a sopportare la condanna all'esilio. Ma il giovane non vuole sentire ragioni e rinfaccia al buon frate la sua inesperienza in amore:

Tu non puoi parlare di quello che non provi.  
Fossi tu come me giovane, Giulietta il tuo amore,  
fossi sposato da un'ora, assassino di Tebaldo,  
innamorato pazzamente e come me esiliato,  
allora potresti parlare, strapparti i capelli  
e buttarti a terra come faccio ora,  
per prender le misure di una fossa da scavare. (p. 205)

Bussano, è la balia di Giulietta che vuole parlare al giovane e riportare le volontà della sua signora. Ma non appena Romeo viene a sapere della disperazione in cui versa l'amata viene preso da un impeto di follia: si sarebbe sicuramente pugnalato se non fosse intervenuta prontamente la balia. Anche per Romeo non è ancora giunta l'ora di morire. Ancora una volta frate Lorenzo cerca di far vedere al giovane quali siano le sue fortune: sua moglie, la sua vita, è viva; lui è vivo nonostante Tebaldo volesse ucciderlo, la condanna a morte è stata trasformata in condanna all'esilio. Lo esorta allora a recarsi da Giulietta e poi fuggire travestito (come Tristano) a Mantova prima del sorgere del sole.

In casa Capuleti si sta piangendo il povero Tebaldo e organizzando il matrimonio tra Giulietta e Paride, a cui la povera fanciulla deve necessariamente sottostare. Arriva Romeo per salutare un'ultima volta la sua bella, ma il giorno giunge troppo presto e i due innamorati sono costretti a separarsi per sempre, accompagnati da un'ultima immagine di morte:

O Dio, ho un presentimento brutto!  
Mi sembra di vederti, lì così in basso,  
come un morto sul fondo di una tomba. (p. 221)

---

<sup>477</sup>Torna un altro riferimento alla storia di Tristano e Isotta e ai simboli dell'etica feudale lì presenti che abbiamo già analizzato in precedenza; e non casualmente Giulietta chiama qui Romeo il suo "cavaliere".

Questo sarà l'ultimo incontro (da vivi) dei giovani amanti.

Viste le insistenze della famiglia per il matrimonio con Paride, Giulietta si reca da frate Lorenzo per chiedere consiglio e sostegno. È a questo punto che il frate entra davvero in scena e escogita un piano per poter riunire gli innamorati:

ambizioso, innamorato della missione sua, che era missione tutta di pace, come avrebbe potuto assistere indifferente a quell'amore che era nato e fiorito sotto a' suoi occhi, fra due giovinetti delle famiglie rivali, e tenersi fuori da quel capitolo dell'eterno romanzo che poteva avere per scioglimento la tranquillità restituita a tutta una cittadinanza?<sup>478</sup>

E frate Lorenzo sceglie sicuramente la via più difficile, l'espedito meno attuabile tra i tanti che aveva a disposizione “come fu quello di addormentare Giulietta per farla credere morta, e così farla uscire di città, ricoverarla in un convento di frati amici, riunirla al suo Romeo, metterli in salvo e frattanto [...] assicurare la pace”<sup>479</sup>. Quello che il vecchio amico propone alla fanciulla è un atto di estremo coraggio: le consegna una fiala con queste parole:

[...] Quando sei a letto  
bevi questa pozione distillata  
e subito per tutte le vene ti correrà  
un freddo umore tiepido, perché il polso  
non manterrà il suo naturale battito ma cesserà di pulsare;  
non ci saranno più calore né respiro a testimoniare che sei viva,  
le rose delle tue labbra e delle guance diverran livide  
come cenere, le finestre degli occhi si abbasseranno  
come fa la morte quando chiude l'ultimo giorno della vita.  
Ogni parte del corpo, priva di movimento,  
apparirà rigida, dura e gelida come nella morte;  
e in questa falsa apparenza di morte rattrappita  
resterai per quarantadue ore,  
poi ti sveglierai come da un sonno ristoratore.  
Ecco che quando il tuo sposo<sup>480</sup> arriverà al mattino  
per levarti dal letto, tu sarai là morta.  
Allora secondo l'usanza del nostro paese  
sarai portata nel tuo più bel vestito  
in una bara scoperta all'antico sepolcro  
ove riposano gli avi dei Capuleti.  
Intanto, prima che tu ti svegli,  
Romeo verrà avvisato del nostro stratagemma da una mia lettera  
e verrà qui [...]  
e quella notte stessa

---

<sup>478</sup>A. Pomelli, *op. cit.*, p. 20.

<sup>479</sup>*Ivi*, p. 21.

<sup>480</sup>Paride.

Romeo ti porterà a Mantova. (pp. 243-245)

Una simile proposta avrebbe spaventato chiunque: le si parla “di morte, di una morte strana, [le] si dice che dovrà entrare viva in un sepolcro per ridestarsi di notte [...] nel bel mezzo di un cimitero [con] gli scheletri dei Capuleti defunti”<sup>481</sup> e lei “non ricusa di prestarsi alla funebre commedia, non si ribella a una complicità così orribile”<sup>482</sup>. E con un coraggio ammirevole risponde al frate:

Dammi qua, dammi! E non parlare di paura. (p. 245)

La cripta dei Capuleti, dove Giulietta dovrà essere portata e dove Romeo la dovrebbe attendere, richiama alla memoria il luogo dell'incontro di Piramo e Tisbe, la tomba di Nino, anche quello luogo di morte. E come la tomba nell'episodio ovidiano, anche la cripta simboleggia però agli occhi dei protagonisti “un luogo di riunione e di rinnovamento dell'amore”<sup>483</sup>, di rinascita da una morte apparente (quella di Giulietta). Ma questo luogo racchiude anche “il terrore soprannaturale del regno della morte”<sup>484</sup> come intuisce Giulietta quando, sola, pensa se

non soffocher[à], allora, nella cripta  
alla cui bocca disgustosa non giunge respiro d'aria pura,  
e non morr[à] asfissata prima che arrivi [...] Romeo? (p. 253)

Si rende conto soltanto ora

che sar[à] in un sepolcro, in un'antica cripta  
ove le ossa di tutti i [suoi] avi sepolti  
sono ammucchiate da molte centinaia d'anni (p. 253)

e prosegue nella descrizione degli orrori di ciò che la circonda. Ma con stoica fermezza e per amore di Romeo beve la fiala e cade semi morta sul letto.

In casa Capuleti la gioia per l'imminente matrimonio si trasforma allora in lutto: i preparativi per le nozze di Giulietta e Paride vengono

[...] volt[i] dal primitivo intento in un triste funerale:  
[gli] strumenti musicali [lasciano] il posto a malinconiche campane,  
il banchetto nuziale al triste rito funebre,

---

<sup>481</sup>A. Pomello, *op. cit.*, p. 22.

<sup>482</sup>*Ibidem.*

<sup>483</sup>C. Segal, *Ovidio e la poesia del mito*, Venezia, Marsilio, 1991, p. 178.

<sup>484</sup>*Ivi*, p. 179.

[...]  
e tutte le cose si [mutano] nel loro contrario. (p. 265)

Ma qualcosa nel piano di frate Lorenzo va storto: Romeo, a Mantova, viene raggiunto prima dal servo Baldassarre che dal messaggero del frate che doveva consegnargli la lettera con le istruzioni sul da farsi. E Baldassarre riferisce al padrone quello che lui stesso ha visto nella cripta dei Capuleti: Giulietta morta, distesa tra i suoi avi. Siamo ancora di fronte ad un equivoco (la fanciulla sappiamo essere morta solo apparentemente) ma un equivoco di natura diversa rispetto a quello in cui cade Piramo. Romeo non crede Giulietta morta per un segno mal interpretato (come era il velo nel racconto ovidiano): in questo caso l'inganno è stato progettato e voluto come unica via di salvezza. E Romeo avrebbe dovuto essere reso partecipe del complotto, non divenirne vittima. Giulietta voleva *fallere* solo i parenti, non l'amato. Ma l'equivoco in cui cade Romeo doveva necessariamente avere luogo: solo così i due giovani possono svolgere il ruolo di strumenti della fortuna per ristabilire la pace nella città di Verona. "In questo pietoso caso, tutto, dal principio alla fine, si presenta con una successione logica tanto evidente, necessaria, fatale"<sup>485</sup>: "e che logico fosse lo prova il fatto che era già completamente riuscito. Giulietta è stata creduta morta."<sup>486</sup>

Non appena Romeo viene a conoscenza della tragica notizia, propositi cattivi si insinuano velocemente nei suoi pensieri e pensa subito a come raggiungere Giulietta nel regno dei morti. E sceglie una morte dolce, non violenta né eroica: chiede ad uno speciale

un veleno di effetto così micidiale  
che chi lo prenda, stufo della vita,  
mentre gli si diffonde per le vene possa cader subito morto,  
scaricato  
del soffio della vita  
con la violenza della polvere infuocata  
esplosa dall'utero di un fatale cannone. (p. 275)

Preso il suo tesoro lascia subito Mantova e corre a precipizio a Verona per vedere per l'ultima volta il corpo dell'amata: "un incidente qualunque che lo avesse trattenuto un'ora sola nella sua corsa fantastica, nel suo disperato galoppo,

---

<sup>485</sup>A. Pomello. *op. cit.*, pp. 21-25.

<sup>486</sup>*Ibidem.*

sarebbe stato la salvezza sua e di Giulietta<sup>487</sup> perché si sarebbe incontrato con il servo mandato da frate Lorenzo<sup>488</sup>. Questi, non appena viene a sapere dal suo messaggero del fallimento del piano, crede ancora di poter sistemare le cose e salvare i suoi protetti.

Si ritrovano davanti alla cripta dei Capuleti Paride e il suo paggio, giunti per portare fiori alla bella morta, e Romeo e Baldassarre appena arrivati da Mantova (Baldassarre viene tenuto all'oscuro da Romeo sul suo proposito di suicidio).

Paride riconosce la voce di Romeo mentre questi tenta di forzare la cripta e cerca di fermarlo. Ma il giovane Montecchi è accecato dal dolore e dall'ira e colpisce a morte il giovane. È lo spirito del luogo dove regna la morte e che porta con sé tutti i pericoli della follia e della crudeltà che acceca Romeo. Lo dimostrano le minacce dello stesso all'amico Baldassarre quando questi non vuole lasciarlo solo davanti alla tomba:

Guarda che se ritorni sospettoso a spiare  
quello che intendo fare,  
per Dio, ti sbrano e poi cospargo  
delle tue membra questo cimitero ingordo.  
L'ora e i miei intenti son gravidi di un furore selvaggio,  
molto più micidiale e inesorabile  
delle tigri affamate o del ruggente mare. (p. 283)

La vera essenza del luogo è ormai chiara: era solo un'illusione di frate Lorenzo quella di poterlo trasformare in un posto di rinascita e rinnovamento d'amore. Il lettore adesso sa che quello che si deve attendere è solo morte, dolore.

Romeo riesce finalmente a raggiungere Giulietta. Rovesciando l'immagine del mito classico, in cui è Tisbe che trova il corpo agonizzante di Piramo, è Romeo che trova e raggiunge l'amata e si abbandona ad un lungo monologo. Queste sono le sue ultime parole:

[...] Occhi, guardate per l'ultima volta!  
Braccia, prendete il vostro ultimo abbraccio! E labbra, voi  
porte del respiro, suggellate con un giusto bacio  
il contratto senza termine con la morte ingorda!  
Vieni amaro condottiero, vieni, disgustosa guida!  
[...] o speciale veritiero,  
la tua droga è veloce. Così muoio, con un bacio. (p. 289)

---

<sup>487</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>488</sup> Questo contrattempo di frate Giovanni (il messaggero) richiama i contrattempi e le fatalità della storia di Piramo e Tisbe: il ritardo di Piramo all'appuntamento e l'arrivo della leonessa per dissetarsi alla fonte.

A ben vedere niente di veramente eroico: una morte dolce e non dolorosa, mentre per l'ultima volta bacia il suo amore.

Ma Giulietta non è morta. Era solo un equivoco e proprio ora sta aprendo gli occhi perché l'azione del filtro è terminata. Al sepolcro è arrivato anche fra Lorenzo e, informato da Baldassare della presenza di Romeo, lo

[...] assale la paura,  
[teme] molto qualche gran sventura. (p. 291)

Entra nella tomba e si rende conto immediatamente del fallimento del suo piano (in realtà lo scopo prefissato dal buon frate sarà raggiunto ugualmente): Romeo giace esanime a terra, mentre Giulietta si sta svegliando dal torpore.

Lorenzo cerca almeno di salvare Giulietta, di condurla fuori da quel “nido di morte, di contagio, e di sonno innaturale” (p. 291) perché “un potere più grande di quel che è in [loro] facoltà di contrastare ha ostruito la via ai [loro] intenti” (p. 293). Ma adesso è giunto il momento per Giulietta di morire. Adesso la sua morte può acquistare un significato e un senso nelle mani della Fortuna.

La giovane osserva il corpo morto dell'amato, scorge la fiala tra le mani e capisce la causa della sua morte, come Tisbe alla vista del velo e della spada di Piramo aveva intuito lo svolgersi dei fatti. Ma Giulietta non può replicare la morte di Romeo perché non è avanzata nemmeno una goccia di pozione velenosa. Allora con una freddezza e coraggio davvero virili afferra il pugnale e si trafigge.

Come Tisbe (soprattutto nelle rielaborazioni successive ad Ovidio) anche il personaggio femminile del *Romeo e Giulietta* mostra una maggiore forza di volontà e una fermezza che invece quello maschile sembra non avere.

A questo punto il gioco del destino è riuscito: giungono nella cripta le due famiglie nemiche, Capuleti e Montecchi, e il Principe di Verona. Venuti a conoscenza dal frate del motivo di tanto scempio e morte, i due padri riconoscono le loro colpe, si stringono la mano e promettono ai figli degna e onorevole sepoltura, uno a lato dell'altra: la preghiera di Tisbe è esaudita. Anzi, Romeo e Giulietta sono andati un passo oltre: sono morti direttamente nella stessa tomba. E se dalla morte degli eroi ovidiani era scaturita vita (del gelso che raggiunge la maturità), quella degli amanti veronesi cambia addirittura il corso

della storia e Verona potrà finalmente gustare la pace. La fortuna e l'esemplarità dell'amore tra Giulietta e Romeo oscurerà in parte quella degli amanti babilonesi, d'ora in poi gli amanti veronesi diventeranno il modello di “una costanza che sa lottare contro tutti gli ostacoli [a cui] uniscono quello di un amore che è messo per raggiungere ideali più alti”<sup>489</sup>. Piramo e Tisbe non potevano avere successori più degni, la trasformazione finale del gelso non poteva trovare sostituto più nobile della pace di una città. L'amore accetta di diventare lo strumento per il conseguimento di un alto e nobile ideale: si fa altruismo allo stato puro.

### 4.3 *La lamentevolissima commedia e la crudelissima morte di Piramo e di Tisbe*

Like all lovers, Pyramus and Thisbe are a little absurd; they live in a private world. But it is precisely their remoteness from ordinary life [...] that is their glory. Ovid knew this very well, and so did Shakespeare. A Midsummer Night's Dream bears ample testimony to the magic of love – and so its silliness.<sup>490</sup>

All'interno del *Sogno di una notte di mezza estate* la favola ovidiana di Piramo e Tisbe è presente a più livelli. Non solo viene rappresentata dalla compagnia di attori guidati da Zeppa il Carpentiere (un *play within the play*), ma si dirama sotterranea per tutta la commedia, emergendo talora nelle parole dei personaggi per ricordare al lettore il possibile esito tragico dell'amore romantico, soprattutto se impedito dall'opposizione paterna (e la memoria andrà subito sicuramente al *Romeo e Giulietta*).

La trama dell'opera è molto complessa e intreccia tra loro le vicende di quattro coppie di amanti (cinque se consideriamo anche quella di Piramo e Tisbe) che simboleggiano quattro diversi tipi di amore. Attorno alla storia centrale, l'amore tra Teseo, duca di Atene, e Ippolita, Regina delle Amazzoni, ruotano le relazioni più conflittuali e problematiche dei cortigiani Ermia e Lisandro, Elena e Demetrio e dei sovrani delle Fate Oberon e Titania.

---

<sup>489</sup>A. Pomello, *op. cit.*, p. 15.

<sup>490</sup>N. Rudd, “Pyramus and Thisbe in Shakespeare and Ovid”, in D. West, T. Woodman (ed.), *Creative imitation and latin literature*, Cambridge, University Press, 1979, p. 177.

Fin dalla scena iniziale si possono individuare richiami al racconto delle *Metamorfosi*. Teseo desidera che i quattro giorni che lo separano dal matrimonio con Ippolita passino velocemente e se la prende con la luna:

[...] quattro giorni lieti ancora  
e sorgerà la luna nuova. Ma con quanta lentezza  
cala questa vecchia luna! Essa ritarda l'appagamento  
dei miei desideri [...] <sup>491</sup> (p. 5).

Ippolita, la Regina delle Amazzoni, risponde all'amato che

quattro giorni saranno presto inghiottiti dalla notte;  
e i sogni di quattro notti consumeranno il tempo. (p. 5)

Ritornano alla mente le parole di Ovidio quando, dopo aver preso la decisione di fuggire, Piramo e Tisbe attendono il calare della notte:

[...] et lux, tarde discedere visa,  
praecipitatur aquis, et aquis nox exit ab isdem.<sup>492</sup> (Met., IV, vv. 91-92)

Emerge da queste prime battute il valore e la centralità che nel *Sogno* acquista l'elemento della luna non solo nella rappresentazione della favola di Piramo e Tisbe (dove assurgerà addirittura a personaggio) ma anche nello svolgersi della commedia: "*Midsummer day* è il 24 giugno, ed è il giorno del solstizio d'estate, [...] ma *Midsummer* è anche il periodo della luna, favorevole alle metamorfosi e agli equivoci"<sup>493</sup>; in molti documenti troviamo il riferimento "alla luna di 'mezza estate' (*Midsummer moon*) come a quel lasso di tempo in cui si reputavano più frequenti i casi di follia."<sup>494</sup> Questa notte particolare (che è anche la notte in cui si svolge il dramma) rappresenta quindi simbolicamente "il passaggio dalla innocenza, dalla pubescenza, che sono caratteri metaforici e mitici della Primavera, alla [...] maturità – e alla fertilità – dell'Estate."<sup>495</sup> Ed è questo il tema

---

<sup>491</sup>Tutti i passi sono tratti da Shakespeare, *Sogno di una notte di mezza estate*, traduzione di M. Pagnini, Milano, Garzanti, 2009.

<sup>492</sup>"[...] e la luce del giorno, che sembrava non volesse più andarsene, alla fine calò nelle acque, e dalle stesse acque emerse la notte." Riportiamo anche i versi in lingua originale della commedia di Shakespeare per evidenziare il gioco di parole che ricalca molto da vicino quello dei versi ovidiani: "four days will quickly steep themselves in night;/ four nights will quickly dream away the time."

<sup>493</sup>M. Pagnini, Introduzione al *Sogno di una notte di mezza estate*, Milano, Garzanti, 2009, p. XLIV.

<sup>494</sup>*Ibidem*.

<sup>495</sup>*Ivi*, p. XLV.

centrale della commedia, in cui tale metamorfosi interessa i quattro giovani cortigiani che poi “alla fine, si trovano placati nei loro turbinosi istinti e regolarmente accoppiati [...] né più né meno come Teseo e Ippolita.”<sup>496</sup>

È soprattutto l'amore tra i quattro giovani Ermia, Lisandro, Elena e Demetrio, a presentare similitudini con la vicenda degli amanti ovidiani (o chauceriani<sup>497</sup>). Innanzi tutto l'amore tra Ermia e Lisandro è ostacolato dal padre della ragazza che le impone le nozze con Demetrio: rispetto al divieto paterno presente nella *fabula* di Piramo e Tisbe qui c'è la complicazione ulteriore dell'obbligo di un matrimonio non voluto. Alla giovane Ermia viene offerta la possibilità di scegliere tra quest'unione

o la morte, oppure rinunciare per sempre  
alla compagnia degli uomini (p. 9).

Ma “audacem faciebat amor”<sup>498</sup> e la stessa Ermia, opponendosi alla volontà del padre, afferma che “non [sa] per qual potere [lei] tanto ardisca”.

Dal canto suo Lisandro presenta la loro situazione confrontandola con tutti gli amori ostacolati:

ohimè! Da quanto ho potuto leggere ed udire  
da favole e da storie,  
mai è stato liscio il corso del vero amore  
[e] se accordo v'era nella scelta  
guerra, morte o infermità, hanno assediato l'amore;  
e come un tuono l'han fatto durare un istante,  
ratto come l'ombra, breve come un sogno,  
veloce come saetta nella notte tenebrosa,  
che, con rabbioso bagliore, rivela cielo e terra,  
e prima che dir si possa “oh, guarda!”  
le fauci del buio l'hanno divorato. (pp. 13-15)

L'unica possibilità per stare assieme è la fuga:

se m'ami, dunque, domani notte  
fuggi furtiva dalla casa paterna,  
e nella selva, a una lega d'Atene  
(là dove con Elena t'incontrai  
per celebrare insieme un mattino di maggio)  
sarò ad aspettarti. (p. 15)

---

<sup>496</sup>*Ibidem.*

<sup>497</sup>Sicuramente Shakespeare aveva letto e conosceva la vicenda delle *Metamorfosi*, ma allo stesso tempo aveva anche a disposizione la versione che il connazionale Chaucer aveva presentato nella *Leggenda*.

<sup>498</sup>Così per Tisbe in *Met.*, IV, v. 96.

È lo stesso piano di Piramo e Tisbe: “nocte silenti/ fallere custodes”<sup>499</sup> e incontrarsi in un punto ben preciso, lontani dalla città, per non sperdersi vagando nella notte (la tomba di Nino per Piramo e Tisbe, il luogo esatto in cui si sono conosciuti per Lisandro e Ermia).

Ma questo piano avrà conseguenze inaspettate e porterà nel buio della selva anche Elena (innamorata di Demetrio) e lo stesso Demetrio (innamorato di Ermia): i due fuggitivi confidano il loro piano ad Ermia che lo svela anche a Demetrio sperando così di ricevere la sua gratitudine per l'informazione. Ma questo luogo di incontro nella foresta selvaggia sarà, come abbiamo detto anche sopra, “un punto di transizione tra i principali stadi dell'esistenza, il terreno di una passaggio iniziatico, della perdita e ridefinizione dell'identità”<sup>500</sup> e si tratta, come in Ovidio, “di un ambiente in cui la logica è sospesa e regna una magia misteriosa”<sup>501</sup> dove “la comunicazione normale è inadeguata, le parole sono fraintese o stravolte [...] e questo provoca separazione e discordia nel campo dell'amore.”<sup>502</sup> Anche l'ora stabilita per l'incontro evoca un mondo magico e sospeso. Così Lisandro riferisce a Elena il loro piano di fuga:

Domani notte, allor che in ciel Febea  
l'argenteo volto nello specchio equoreo si mira,  
e con liquide perle adorna i fili d'erba  
(sempre tempo propizio per i transfughi amanti)  
contiamo d'uscir inosservati per le porte d'Atene. (p. 19)

Ed Ermia, nel salutare l'amato, lo esorta a sopportare la lontananza “fino a domani, a mezzanotte fonda”.

Nella foresta i quattro innamorati saranno vittime degli scherzi e degli incantesimi di Puck, Demone del regno delle Fate, che, incitato da Oberon suo Re, distillerà a turno sugli occhi deimalcapitati gocce di succo della Viola del Pensiero, fiore un tempo “candido come il latte ed ora rosso d'amorosa piaga”<sup>503</sup> cha fa

---

<sup>499</sup>Met., IV., vv. 84-85: “eludere la vigilanza nel silenzio della notte”.

<sup>500</sup>C. Segal, *op. cit.*, p. 180.

<sup>501</sup>*Ibidem.*

<sup>502</sup>*Ibidem.*

<sup>503</sup>L'espressione richiama i versi ovidiani 51-52 “[...] quae poma alba ferebat, / ut nunc nigra ferat contactu sanguinis arbor.” (l'albero che portava bacche bianche ora le porta nere per essere venuto a contatto col sangue.)

“uomo o donna delirar d'amore / per qualsiasi creatura il loro occhio contempli”. Proprio perché i quattro giovani incarnano nella commedia l'amore irrazionale, cieco, capriccioso, il sentimento della passionalità e dell'inganno, “Shakespeare lo pone all'insegna dell'occhio [...] ed è sulle palpebre dei giovani addormentati nella selva che vien versato il succo”<sup>504</sup>.

Lisandro ed Ermia, dopo aver vagato a lungo per la selva ed aver perso la strada, decidono di “[aspettare] il conforto dell'alba” e cercare un giaciglio per passare la notte. Il giovane invita l'amata a cercare una zolla che

all'uno e all'altra faccia [...] da guanciaie.  
Un unico cuore, un letto, due petti, e un giuramento  
[perché] il [suo] cuore tanto è legato a [quello di Ermia]  
da formare con quello un solo cuore.  
Due petti da un'unica fede incatenati. (p. 51)

È il tema del “one soul in bodies twain”, dell'unità degli amanti legati da un'unica volontà e da un unico sentimento che, presente in nuce nell'episodio ovidiano, aveva trovato poi fortuna letteraria soprattutto grazie al *Tristan* di Gottfried von Strassburg. E Shakespeare, che sicuramente conosceva tutte le rielaborazioni del mito fino ad allora realizzate<sup>505</sup>, non poteva omettere un motivo tanto importante.

La vicenda dei quattro innamorati presenta altri spunti ovidiani distribuiti all'interno del *plot*. Ad esempio, quando Demetrio si precipita nella foresta alla ricerca di Ermia e Lisandro, rivolge alla povera Elena parole molto dure che riprendono la triste storia di Piramo e Tisbe:

tu comprometti troppo il tuo pudore,  
avendo così lasciato la città  
[e]  
affidando alle insidie della notte,  
e al mal consiglio di un luogo solitario,  
il tesoro prezioso della tua purezza. (p. 43)

Ci fosse stato un Demetrio a dire a Tisbe queste parole forse la tragedia non avrebbe avuto luogo. Oppure anche Tisbe non lo avrebbe ascoltato come non lo ascolta Elena. Neanche dopo che Demetrio la rivolge una minaccia di sapore

---

<sup>504</sup>M. Pagnini, *op. cit.*, pp. XLV-XLVI.

<sup>505</sup>Per questo tema cfr. J. B. Kennedy, “On the Sources of Pyramus and Thisbe Playlet”, in The Shakespeare Newsletter, Spring 2005, pp. 9-20.

nuovamente ovidiano (“correrò a nascondermi nel folto della macchia,/ e ti lascerò in balia delle fiere”) la bella Elena rinuncia al suo amore: “l'antica favola è riversa: / fugge Apollo, e Dafne lo persegue”.

Poco più avanti Elena trova Lisandro steso a terra (il Demone gli ha bagnato gli occhi con il succo della Viola del Pensiero):

ma chi è là? Lisandro steso a terra?  
Morto o dormiente? Non scorgo né sangue né ferita. (p. 55)

E “how close this is to the Pyramus and Thisbe story can be seen by turning on to 5.1.332-4”<sup>506</sup>:

Assopito, amor mio?  
Morto? [...]  
O Piramo, sorgi!

Come gli amanti ovidiani, anche i quattro giovani sono vittime, in quel luogo così misterioso che è il bosco, di inganni ed equivoci. Per ironia della sorte Piramo e Tisbe, nel racconto delle *Metamorfosi*, si danno appuntamento in un luogo preciso (la tomba di Nino) per evitare qualsiasi tipo di contrattempo (“neve sit errandum lato spatiantibus arvo”<sup>507</sup>). Ma non possono fare niente per evitare altri tipi di *error* come il tragico equivoco causato dal leone.

Nella foresta di Shakespeare gli agenti di equivoco sono due: Oberon, che sprema succo magico sugli occhi di Titania, e Demone, che bagna erroneamente gli occhi di Lisandro. “These actions all lead to misapprehensions or illusions of love”. Un tale genere di illusioni si può dire essere iniziato ancora prima della fuga nel bosco: Egeo (il padre di Ermia) accusa infatti Lisandro di aver “ammaliato il cuore” della figlia mentre Demetrio, stando alle parole di Elena, si è infatuato “dello sguardo di Ermia”. Ma nel bosco le illusioni e i capricci dell'amore diventano dolci complicazioni: a causa della pozione magica Lisandro si innamora di Elena e ripudia Ermia e lo stesso accade a Demetrio. La situazione iniziale si è capovolta, mantenendo però l'asimmetria iniziale (i due giovani innamorati della stessa fanciulla). Il Demone autore del misfatto farà però rinsavire solo Lisandro: Elena potrà così finalmente avere Demetrio e lo squilibrio iniziale si risolve in assoluta

---

<sup>506</sup>N. Rudd, *op. cit.*, p. 188.

<sup>507</sup>*Met.*, IV, v. 87.

armonia, anche se l'amore di Demetrio è opera di un succo magico, ha una natura ludica e irrazionale quindi (come quello di Tristano e Isotta?). A ben guardare però la fase finale di tutti questi stravolgimenti non fa che ricostruire la reale fase iniziale della vicenda. Demetrio, prima di amare Ermia, ardeva infatti d'amore per Elena, come lei stessa afferma:

prima di mirare gli occhi d'Ermia,  
Demetrio grandinava giuramenti  
d'esser soltanto mio [...] (p. 21).

Quindi nulla in realtà è accaduto. Quello che è accaduto nella notte è stato davvero un sogno e dopo aver subito gli influssi delle forze segrete della Natura selvaggia e del mondo degli spiriti, tutto torna all'ordine.

Gli intrichi amorosi che vivono i quattro giovani altro non sono se non la rappresentazione della compresenza di miseria, estasi e assurdità nell'amore, il quale a volte va contro ragione e a volte è sorretto e rafforzato dalla ragione stessa.

La vicenda del quartetto amoroso è replicata dalla messa in scena della storia di Piramo e Tisbe nell'ultimo atto della commedia. Con la vicenda del *Sogno* essa condivide diversi aspetti: l'amore ostacolato dall'autorità paterna; la fuga degli innamorati dalla città verso la selva; l'attuazione di un piano ben preciso sconvolto però da imprevisti ed equivoci. Il finale delle due vicende diverge però nettamente: quello ovidiano è tragico, funereo; quello del *Sogno* è invece lieto, nuziale. Gli errori e gli equivoci non hanno portato alla morte ma alla riconciliazione. E al termine della commedia "genitori e figli vengono riuniti non per amari riti funebri [...] ma per nozze multiple, che si svolgono sotto l'occhio vigile del re Teseo e della regina Ippolita, i 'genitori' dell'intera città."<sup>508</sup>

La rappresentazione di *Piramo e di Tisbe* da parte della compagnia degli artigiani è da considerarsi una ridondanza parodistica della vicenda del quartetto d'amore anche se, abbiamo visto sopra, le due storie presentano due finali antitetici.

La tragi-commedia che sarà rappresentata la sera delle nozze di Teseo e Ippolita è chiaramente una versione ironica e parodica dell'episodio delle *Metamorfosi*. A partire dal titolo che Zeppa, il carpentiere che cerca all'inizio di

---

<sup>508</sup>C. Segal, *op. cit.*, p. 181.

imporsi come guida della combriccola, riporta a Rocchetto, che non è ancora a conoscenza di quale sia il dramma che dovranno rappresentare: la *Lamentevolissima commedia e la crudelissima morte di Piramo e di Tisbe*<sup>509</sup>. Rocchetto dimostra di conoscere la storia (“un capolavoro, ve lo dico io”) ma subito dopo, quando Zeppa gli assegna il ruolo di Piramo, esclama:

E chi è questo Piramo? Un amante o un tiranno? (p.23)

E Zeppa non è da meno: Piramo è soltanto

[...] un amante che ha tanto fegato da farsi fuori per amore. (p. 23)

Allora, afferma Rocchetto,

a recitarla bene questa parte, si verseranno delle lacrime. (p. 23)

Questo trattamento ironico del mito narrato nelle *Metamorfosi* non viene disatteso nemmeno dalla rappresentazione degli artigiani, caratterizzata dall'incomprensione e dall'insensatezza: nessuno degli attori aveva realmente compreso il proprio ruolo e lo interpreta alterandone completamente il senso<sup>510</sup>.

È Zeppa a distribuire i ruoli agli attori. Rocchetto, tessitore, farà Piramo (“perché Piramo è bello. [...] Bello, bello e raffinato. E allora non si scappa: dovrai far la parte di Piramo); Cecco Zufolo, aggiustamantici, Tisbe (dovrà recitare con una maschera); Beato Agonia, sarto, la mamma di Tisbe<sup>511</sup>; Maso Beccuccio, calderaio, il padre di Piramo; Incastro falegname, il Leone<sup>512</sup> e Zeppa farà il padre di Tisbe. Quando ognuno ha ricevuto la propria parte, la compagnia si dà appuntamento

[...] al parco ducale, a un miglio dalla città, sotto la luna  
[e si raduneranno] alla quercia del Duca. (p.27)

---

<sup>509</sup>Il titolo della rappresentazione è una parodia di certi titoli di drammi all'epoca di Shakespeare.

<sup>510</sup>In questa direzione vanno a nostro avviso anche le denominazioni contraddittorie e ironiche della favola: prima è una *lamentevolissima commedia* poi una *gradevole commedia* poi viene definita la *breve scena tediosa del giovane Piramo e di Tisbe, amor suo, tragicissimo spasso*.

<sup>511</sup>Ricordiamo che la figura della mamma di Tisbe trovava largo spazio nelle due versioni (in *Epitre d'Othea* e nella *Città delle Dame*) della favola di Piramo e Tisbe di Christina da Pizzano.

<sup>512</sup>Da notare che anche in Shakespeare (come in Gower e in Cristina da Pizzano) la fiera è un leone e non una leonessa come in Ovidio.

Forse sono già entrati nella parte, ma questo appuntamento ricorda molto quello dei nostri due amanti.

Affiora l'importanza data da Zeppa (e quindi da Shakespeare) all'autorità parentale: infatti decide di dare ai genitori dei fanciulli addirittura lo statuto di personaggi. Questa scelta richiama e collega ancora una volta la rappresentazione della storia di Piramo e Tisbe con la trama principale e la storia d'amore di Ermia e Lisandro, ostacolata dall'autorità del padre di lei. Ed è interessante notare come Agonia, che inizialmente aveva ricevuto la parte della mamma di Tisbe, alla fine poi farà quella del muro: forse Shakespeare voleva in questo modo sottolineare che, nella versione ovidiana, il muro simboleggia a tutti gli effetti l'autorità parentale, ne è la rappresentazione visibile.

Le prove degli attori si incastrano e si alternano in modo perfetto con lo svolgersi della trama principale, e dopo l'entrata in scena del regno delle fate e dei quattro giovani innamorati (atto II), i riflettori tornano sulla *lamentevolissima commedia* di Piramo e Tisbe (siamo all'inizio del III atto). E Rocchetto si rende conto che

in questa commedia di Piramo e Tisbe c'è della roba che la gente non potrà mai digerire. In primo luogo Piramo, per uccidersi, dovrà tirare fuori tanto di spada. E questo non andrà a genio alle dame. (p. 59)

E Agonia commenta che

[...] tutto sommato si potrebbe fare a meno dell'ammazzamento<sup>513</sup>. (p.59)

Ma Rocchetto (che intanto ha rubato a Zeppa il ruolo di guida della compagnia) non è della stessa idea, preferisce far buttare giù

[...] un prologo dove si dice che le nostre spade non faranno del male a nessuno, e che Piramo non s'ammazza sul serio. E poi, perché il pubblico si rassicuri, che io, Piramo, non son Piramo, ma Rocchetto il tessitore. (p. 59)

Ma anche il leone potrebbe generare scompiglio tra le signore, soprattutto perché si tratta di un leone vivo. Allora servirà un altro prologo,

anzi, bisognerà che venga detto il nome di chi lo recita. E dal collo del leone gli si dovrà vedere mezzo viso. (p. 61)

---

<sup>513</sup>Forse si può leggere in queste parole una critica da parte di Shakespeare all'eccessiva tragicità del racconto di Piramo e Tisbe e a quegli eccessi che avevamo già individuato e che a nostro avviso avevano dato adito alle varie versioni comiche della *fabula*. E se è vero che anche Shakespeare nel *Romeo e Giulietta* fa morire i personaggi, c'è da dire che questi non si uccidono solo per un banale equivoco o presentimento, perché Romeo vede effettivamente l'amata morta: ha tutto il diritto di crederla tale.

A questo punto Zeppa si rende conto che manca qualcosa alla rappresentazione:

il lume di luna. Ma

[...] come si farà a portare la luna in una stanza [?]  
Perchè, vedete, Piramo e Tisbe si incontrano al lume di luna. (p. 61)

La prima possibilità è quella di fare entrare la luce della luna direttamente dalla finestra (e, da notare, in questo caso la luna sarebbe stata l'unico vero personaggio a interpretare se stesso), ma poi Zeppa preferisce affidare il ruolo di Luna a un attore che

[...] verrà con un fascio di pruni e una lanterna e dirà che è venuto a sfigurare... a rappresentare il Lume di Luna. (p. 61)

E

[...] ci vuole [anche] un muro, perché Piramo e Tisbe – dice la storia – si parlavano attraverso la crepa di un muro<sup>514</sup>. (p. 61)

Il muro, la luna, il leone: queste le costanti che determinano la storia di Piramo e tisbe. Basterebbe che una sola di esse venisse a mancare per interrompere la catena che fatalmente le coordina, che le fa cioè diventare narrazione, *mythos* nel senso etimologico della parola. E quanto ciascuna di esse sia funzionale all'intera vicenda e alle azioni che ne conseguono (il manto stracciato, la spada doppiamente suicida, il [moro] trasformato) lo dice la loro apparizione in veste di attori nella pantomima compresa nell'ultimo atto del *Midsummer Night's Dream*<sup>515</sup>.

Che la luna sia un elemento centrale non solo all'interno del mito rappresentato ma anche all'interno del *Sogno* lo dimostra la frequenza, all'interno della commedia, dei nomi *luna*, *chiaro di luna* e affini<sup>516</sup>. E questa è, ancora ce ne fosse

---

<sup>514</sup>La *rima* ovidiana è stata resa con vari nomi in inglese: *crany* (Arthur Golding), *clifte* (Chaucer), *hole* (Christine e Gower, il quale ricordiamo è l'unico che sostiene che gli amanti si siano fatti da sé la crepa). Shakespeare li utilizza tutti e altri: *chinke* (crepa), *cranny* (fessura) e durante la rappresentazione il muro stesso dirà che ha in "sé il buco di una crepa (*hole*) – ovverosia fessura (*chink*)" (p. 139).

<sup>515</sup>G. Poggi, *op. cit.*, pp. 232-233.

<sup>516</sup>Significativo è proprio l'incipit della commedia: Teseo impaziente rassicura Ippolita che

[...] l'ora delle [loro] nozze  
s'avvicina con passo veloce. Quattro giorno lieti ancora  
e sorgerà la luna nuova. Ma con quanta lentezza  
cala questa vecchia luna! Essa ritarda l'appagamento  
dei [...] desideri, come matrigna, o ricca vedova,  
che, indugiando a morire, il retaggio assotiglia all'erede. (p. 5)

Nell'edizione da noi utilizzata il campo semantico della luna torna poi alle pp. 7-11-27-33-35-39-61-71-101-115-145-147-149.

bisogno, una prova dello stretto rapporto intessuto dai due intrecci all'interno dell'opera.

Finalmente la compagnia di attori inizia le prove, sotto lo sguardo divertito di Demone, giunto per caso in quel punto del bosco mentre era alla ricerca di Demetrio. E il buffone sembra l'unico a conoscere la storia di Piramo e Tisbe visto che dopo la prima battuta (chiaramente sbagliata) di Rocchetto-Piramo esclama:

Un Piramo così non ha calcato mai le nostre scene! (p. 63)

Tutta la rappresentazione è contraddistinta da “mispronunciation [...], malapropism [...], misuse of words [...], the disregard of sense-units [...], and most disastrously by speaking all one's parte at once, cues and all.”<sup>517</sup>

Così Tisbe si rivolge a Piramo con queste parole:

Piramo radiosissimo, dal volto giallissimo,  
color di rosa rossa su trionfante pruneto,  
garzoncello gagliardissimo, ed eziando vaghissimo garzone,  
fido al par di fedelissimo cavallo, che mai è stanco.  
Piramo ci incontreremo alla tomba di Ninnolo. (p. 63)

La correzione di Zeppa (“... alla tomba di Nino”) non servirà a nulla: durante la messa in scena Zufolo ripeterà l'errore (“Vorrai immantamente incontrarmi di Ninnolo alla tomba?” p. 143). Il termine inglese utilizzato (Ninny) si può tradurre come sciocco, stolto, più precisamente “nit-wit. And the joke implies, I think, that Shakespeare had the Latin (as well as a translation) in front of him”<sup>518</sup> perché “'Ninny's tomb' has rather more point for someone construing ad busta Nini than for one who is relying solely on 'Ninus tumbus', which is Golding's

---

<sup>517</sup>N. Rudd, *op. cit.*, p. 190.

<sup>518</sup>*Ivi*, p. 183.

rendering<sup>519</sup>.”<sup>520</sup> Ma durante le prove il Demone ha posto sulla testa di Rocchetto una testa d'asino<sup>521</sup>: al suo rientro in scena la compagnia si dilegua, spaventata. Va sottolineato che la trasformazione di Rocchetto in asino è l'unica metamorfosi riuscita presente nell'opera. Vedremo che la rappresentazione della storia di Piramo e Tisbe si fermerà prima della trasformazione finale del gelso e Incastro, incaricato di fare la parte del leone, farà di tutto per rendere visibile il carattere di finzione del suo personaggio: oltre a portare una maschera che lo copre per metà, durante la rappresentazione dirà esplicitamente a scanso di equivoci:

[...] sappiate che io, Incastro falegname,  
sono una pellaccia di leone – e non, peraltro, mamma di leoni! (p. 145)

Dopo l'uscita di scena della combriccola, l'intreccio si sposta sull'amore tra Rocchetto-asino e la regina Titania, ora perdutoamente innamorata di lui, per tornare solo alla fine del IV atto sul gruppo degli attori. Al termine del penultimo atto Rocchetto si desta da un sonno ristoratore e, credendo di star ancora recitando, grida:

Quando tocca a me, datemi l'imbeccata, ed io risponderò. È dove dice: “O bellissimo Piramo” (p. 123)

e, accortosi di essere solo, chiama i suoi compagni per narrare loro il sogno incredibile che ha fatto:

Ho fatto un sogno che nessun cervello umano riuscirebbe a spiegare. E c'è da far la figura del somaro soltanto a provarcisi. Ma pareva d'essere...nessuno può dire cosa. Mi pareva d'essere...e mi pareva d'avere...ma soltanto un pazzo potrebbe tentar di dire quel che mi pareva d'avere. Occhio umano non poté mai udire, orecchio umano non poté mai vedere, mano umana non poté mai gustare, lingua umana non poté mai concepire, e cuore umano mai narrare, un sogno come il mio. (p. 123)

---

<sup>519</sup>Il poeta inglese Arthur Golding (c. 1536- c. 1605) tradusse i primi cinque libri delle *Metamorfosi* in inglese (oltre a altre trenta opere latine) nel suo *The Fyrst Fower Bookes of P. Ovidius Nasos worke, entituled Metamorphosis, translated oute of Latin into Englishe meter* (1565). È stato dimostrato che questa versione è alla base della ripresa del racconto ovidiano nel *Sogno* di Shakespeare. Cfr. J. B. Kennedy, *op. cit.*; K. Muir, “Pyramus and Thisbe: A study in Shakespeare's method”, in *Shakespeare Quarterly*, vol. 5, n. 2 (Spring 1954), pp. 141-153; D. Lucking, “Translation and Metamorphosis in *A midsummer Night's Dream*”, in *Essay in Criticism*, vol. 61, n. 2, pp. 137-154; W. F. Staton jr., “Ovidian elements in *A Midsummer Night's Dream*”, in *Huntington Library Quarterly*, vol. 26, n. 2, Feb. 1963, pp. 165-178.

<sup>520</sup>*Ibidem*.

<sup>521</sup>Il Demone aveva trasformato Rocchetto in asino su ordine del re Oberon, perché la moglie Titania, di cui era follemente geloso, si innamorasse di un mostro grazie al succo magico della viola. Ricordiamo che la figura dell'asino richiama un altro genere di *Metamorfosi*, quelle di Apuleio.

Le parole di Rocchetto richiamano molto da vicino quelle di San Paolo nella lettera ai Corinzi che già avevamo individuato in Gower<sup>522</sup>: è una possibile prova che anche la *Confessio Amantis* possa essere una delle fonti utilizzate da Shakespeare.

Finalmente è giunta l'ora della rappresentazione davanti ai futuri sposi Teseo e Ippolita, Ermia e Lisandro e Elena e Demetrio. E il Duca vuole sapere,

[...] con quali mascherate, con quali danze,  
[consumeranno] la lunga era delle interminabili ore  
che separano la fine della [loro] cena dal [loro] talamo?  
[...]  
Quali divertimenti [il ministro] ha apprestato? Non v'è per caso un dramma  
che possa alleviare un'ora di tormento? (p. 131)

Ancora una volta echi ovidiani: potrebbero infatti essere le parole dei nostri amanti, mentre impazienti attendono l'arrivo della notte e la fuga d'amore.

Entra il ministro Filostrato che sottopone a Teseo una serie di rappresentazioni tra cui scegliere, esattamente come nel quarto libro delle *Metamorfosi* la narratrice aveva vagliato varie storie prima di scegliere quella di Piramo e Tisbe.

La scelta del Duca sarà tra

La Battaglia dei centauri, cantata  
da un eunuco ateniese sopra l'arpa?  
[...]  
Il Tumulo delle Ebbre Baccanti,  
che furibonde dilaniano il Tracio Cantore?  
[...]  
Le muse tre volte che piangono  
la morte del Sapere mendico, recentemente scomparso?  
[...]  
Breve scena tediosa del giovane Piramo  
e di Tisbe, amor suo, tragicissimo spasso?  
Dramma spassoso e tragico? Tedioso e breve?  
È ghiaccio caldo, e neve in piena estate! (pp. 131-133)

Filostrato spiega allora a Teseo che il dramma è lungo solo dieci parole

ma dieci parole sono financo troppe...  
il che lo fa tedioso. In tutto il dramma  
non c'è una sola parola che s'addica, o adatto un solo attore.  
E tragico, mio nobile signore, esso pur è,  
ché Piramo s'uccide. E devo confessare  
che alle prove, mi si bagnarono gli occhi.  
Mai lacrime più gioiose piovvero giù  
dagli scoppi sonori delle risa. (p. 133)

---

<sup>522</sup>Cfr. questo lavoro cap. 2.

Nonostante la presentazione di Filostrato, Teseo sceglie proprio quest'ultimo dramma e il loro “divertimento sarà nell'intender ciò ch'è stato frainteso” (p. 135). Ciò che forse stupisce di più è l'inadeguatezza non tanto degli attori nei confronti della storia recitata, quanto piuttosto quella di un dramma che parla di “violence, sexual conflict, death”<sup>523</sup> per una cerimonia nuziale, anzi, per un momento ancora più preciso: “after the wedding, but before the consummation”<sup>524</sup>.

Con l'assenso dello sposo la recita può avere inizio. E mai inizio fu più disastroso e all'insegna della storpiatura verbale. Entra infatti Zeppa nelle vesti di Prologo e sbaglia completamente la punteggiatura del pezzo, dotandolo di un senso totalmente sbagliato:

Se vi offenderemo, è col nostro intento.  
Di persuadervi che non veniamo per offendervi,  
ma di proposito. Mostrarvi la nostra incapacità,  
ecco il vero principio del nostro fine.  
Dunque considerate che con malo proposito veniamo<sup>525</sup>. (p. 137)

Il disordine linguistico del prologo anticipa “the other transformations yet to come, while the reference to disorder in normality suggests also a typical dream logic”<sup>526</sup>.

Arrivano gli attori e il Prologo narra la vicenda e con l'intento di rendere visibile la finzione, svela che il Muro e il Chiaro-di-Luna sono interpretati da due attori. Dopo aver riassunto la storia, anticipando anche il finale, Zeppa-Prologo lascia spazio ai personaggi. E inizia a parlare proprio il Muro, presentandosi:

in questo [...] dramma si dà il caso  
[che lui] – che Beccuccio [ha] nome – rappresenti un muro. (p. 139)

---

<sup>523</sup>W. C. Carroll, *The Metamorphoses of Shakespearean Comedy*, Princeton, University Press, 1985, p. 159.

<sup>524</sup>*Ibidem*.

<sup>525</sup>La punteggiatura corretta sarebbe:

Se vi offenderemo è col nostro intento  
di persuadervi che non veniamo per offendervi,  
ma di proposito mostrarvi la nostra incapacità.  
Ecco il vero principio del nostro fine.  
Dunque considerate che con malo proposito veniamo  
non già.

<sup>526</sup>W. C. Carroll, *op. cit.*, p. 160.

Dopo la prima scena sarà il muro stesso a dire che

Or dunque, io, il Muro, ho qui finito la mia parte.  
E avendola finita, ecco che il Muro se ne va. (p. 143)

Entra Piramo, s'avvicina e rivolge al muro un'accorata apostrofe:

[...] o muro, o caro, leggiadro muro,  
che ti ergi fra la terra di suo padre e questa mia,  
tu, muro, o muro, o caro, amabil muro.  
Mostrami il buco, ch'io possa col mio sguardo penetrarti<sup>527</sup>.  
Grazie cortese muro. Che Giove per questo ti protegga!  
Ma cosa vegg'io? Io Tisbe alcuna non vedo!  
O perfido muro, la mia gioia per la tua crepa non veggio.  
Maledette sian le tue pietre, per avermi ingannato! (p. 141)

È lo stesso atteggiamento ambivalente dei protagonisti ovidiani nei confronti della *paries*, anche se lì l'accusa al muro divisorio precedeva la gratitudine e qui invece l'ordine è invertito.

Teseo si intromette nella recita commentando che

[...] il muro – visto che è così sensibile – dovrebbe rispondere a tono

E Piramo rompe di nuovo l'illusione scenica rivolgendosi allo spettatore:

No Sire, in verità no. “Per avermi ingannato” è l'imbeccata di Tisbe. Ella deve entrare ora, ed io devo guardarla dal buco. Vedrete, sarà come vi dico. Eccola che arriva! (p. 141)

L'entrata di Tisbe coincide con una seconda apostrofe al muro e con una serie di strafalcioni ed errori linguistici che ben si inseriscono nella linea del prologo.

Piramo:

Vedo una voce. Or m'approssimo al buco per vedere se riesco a udire il volto di mia Tisbe adorata.  
[...] sempre fido ti son come Limandro<sup>528</sup>  
[e] non Cefal sì fedele fu a Procno<sup>529</sup>. (p. 143)

Anche Tisbe non è da meno:

Come Scefalo a Procno, io a te. (p. 143)

Piramo poi incappa ancora nell'errore che aveva fatto durante le prove:

Vorrai immantinente incontrarmi di Ninnolo alla tomba? (p. 143)

---

<sup>527</sup> Chiaro riferimento sessuale.

<sup>528</sup> Chiaramente si riferisce a Leandro, il famoso amante di Ero.

<sup>529</sup> Voleva dire Cefalo e Procri, altra celebre coppia di amanti ovidiani.

È giunto il momento del Leone e del Chiaro-di-Luna; come stabilito durante le prove, il Leone annuncia subito, per tranquillizzare le signore, di essere Incastro falegname e da parte sua il Chiaro-di-Luna dichiara che

[la] lanterna rappresenta la luna bicorni;  
[e lui rappresenta] l'uomo della luna.  
[e] questo fasci di pruni è il [suo] fasci di pruni; e questo cane è il [suo] cane.  
(pp. 145-147)

Siamo arrivati al punto di massima tensione della storia: l'arrivo di Tisbe alla tomba di *Ninnolo*, il sopraggiungere del leone che spaventa la fanciulla e l'arrivo di Piramo. Il tutto commentato dagli spettatori (“ Bel ruggito, Leone!”, “Bella fuga, Tisbe!”, “Bel lume di luna!”).

Il monologo di Piramo quando, giunto all'avello di *Ninnolo*, cerca ma non trova Tisbe, è assolutamente poco lacrimevole o commovente, ma caratterizzato dalla parodia e dal sarcasmo. Inizia con un'invocazione alla luna:

O luna soave, grazie dei tuoi raggi solari.  
Grazie, o luna, del tuo fulgente splendore!  
Ché ai tuoi vaghi rai aurei e scintillanti  
confido di scorgere la fidissima Tisbe. (pp. 147-149)

Ma il suo animo cambia quando al posto dell'amata trova il velo lacerato di sangue:

Ma ristà! Oh disdetta!  
Or mira, misero cavaliere.  
Qual lutto tremendo qui scorgi!  
Occhio, lo vedi?  
Ma come può essere?  
Oh dolce anatroccola mia! Oh  
il tuo bel mantello -  
ahimè – lordo di sangue?  
Accorrete, Parche, accorrete!  
Il filo, e lo stame tagliate!  
Colpate, trucidate, fatela finita, scannate! (p. 149)

Piramo prosegue l'invocazione della morte:

Fuori e trafiggi, mio brande,  
di Piramo la mammella!  
Ah, la sinistra mammella  
ove il cuore balzella!  
Così, così, così io moro!  
Ed eccomi morto. (p. 149)

Non si capisce come possano Teseo e Ippolita provare pietà e compassione dopo una simile recita. Teseo:

Una disperazione come questa, e la morte dell'amica diletta, possono quasi impietosire. (p. 149)

E Ippolita:

Dio mi danni se non sento pietà per lui! (p. 149)

Il rientro di Tisbe sulla scena coincide con la fine della recita e con l'ultimo monologo della fanciulla prima di togliersi la vita. Essa, alla luce delle stelle, scorge il corpo di Piramo e lo crede addormentato:

Assopito, amor mio?  
Morto, il mio piccioncino?  
O Piramo, sorgi. Deh parla!  
[...] Sei muto?  
Morto, sei morto?

E si cimenta in un originale elogio della bellezza dell'amato:

Queste tue labbra di giglio  
questo tuo naso di ciliegia,  
queste tue guance di primule gialle,  
morte, son morte!  
Amanti levate al cielo i vostri lamenti.  
I suoi occhi eran verdi come porri.  
O voi trine Sorelle  
accorrete, a me venite  
con pallide mani di latte.  
Tuffatele nel sangue  
voi che tosato avete,  
con le vostre cesoie, il suo filo di seta.  
[...]  
Vieni, mio ferro fedele,  
vieni, mio brando, trapassami il petto!  
E amici miei addio!  
Questa è la fine di Tisbe.  
Addio, addio, addio! (pp. 151-153)

Il commento finale di Teseo è quanto mai eloquente:

[...] Per la santa Vergine, se chi ha scritto il dramma avesse fatto la parte di Piramo e si fosse impiccato con una giarrettiera di Tisbe, sarebbe stata una tragedia coi fiocchi!

La “grossolana rozzezza del dramma ha bene ingannato l'infingardo passo della notte” (p. 153), ha svolto il suo compito, e ora che la mezzanotte è passata gli amanti devono lasciare la scena perché “è quasi l'ora delle fate” (p. 153).

Arrivano infatti Oberon, Titania e tutto il Seguito a

[...] benedire  
il gran talamo nuziale.  
E la prole procreata  
sarà sempre fortunata.

E saranno le tre coppie,  
sempre unite dall'amore. (p. 157)

È racchiusa in questi pochi versi la chiave della differenza tra le varie storie d'amore del *Sogno*: Teseo e Ippolita, Ermia e Lisandro, Elena e Demetrio ricevono la benedizione delle fate, il loro sarà un amore fecondo. Quella di Piramo e Tisbe rimane invece una vicenda di morte e come tale viene rappresentata della compagnia di artigiani: “as presented, the story of Pyramus and Thisbe is reduced entirely to the lovers' *rendezvous* and death in the tomb.”<sup>530</sup>

Abbiamo già sottolineato la corrispondenza tra i due intrecci e la presenza in quello principale di anticipazioni e richiami alla storia poi messa in scena. Si possono però aggiungere degli elementi.

Come si è potuto notare mancano, nella storia di Piramo e Tisbe, alcuni particolari narrativi che avevano nella versione ovidiana un ruolo importante: ma, pur assenti dall'adattamento teatrale della novella, sono presenti nelle vicende che incorniciano il dramma. Innanzitutto manca lì qualsiasi accenno all'opposizione parentale all'amore tra i due giovani, opposizione che decreta la fuga con tutte le conseguenze che essa comporta. Questa lacuna è però colmata dal divieto di Egeo imposto alla figlia Ermia di sposare il giovane Lisandro. Anzi, l'autorità paterna in questo caso si spinge oltre e impone alla fanciulla le nozze con Demetrio.

È assente inoltre anche la duplice preghiera finale di Tisbe rivolta ai genitori e all'albero di gelso. Quella ai genitori è sostituita dalla supplica di Ermia al “padre della città” Teseo perché possa perdonare la sua arroganza nel rifiutare il matrimonio imposto e l'espressione veemente di un desiderio:

Oh, potesse mio padre vedere coi miei occhi! (p. 9)

L'assenza maggiore è forse quella della metamorfosi finale dei frutti del gelso. Nessun accenno da parte degli attori. Avevamo già osservato che un riferimento al cambiamento cromatico dei fiori (della Viola questa volta) è presente nella prima scena dell'atto II, quando Oberon ordina a Demone di cercare la Viola del Pensiero per spremere il succo di quel “picciol fior d'occidente, [un tempo]

---

<sup>530</sup>W. C. Carroll, *op. cit.*, p. 160.

candido come il latte ed ora rosso d'amorosa piaga" (p. 39). La metamorfosi più evidente all'interno del *Sogno* è senza dubbio però quella di Rocchetto (mentre sta provando la parte di Piramo), trasformato in asino per un capriccio del Re delle fate: "at the exact moment that Pyramus and Thisby, in the rehearsal, are to meet in the tomb for their assignation, Shakespeare has Puck [Demone] transform Bottom [Rocchetto] into an ass."<sup>531</sup>

Altre trasformazioni (imperfette) costellano la commedia: quelle di Zufolo nella parte di Tisbe ("[Ma] mi sta spuntando la barba!"), di Beccuccio in quella del Muro, di Incastro in quella del Leone e di Agonia in quella del Chiaro-di-Luna<sup>532</sup>.

La trasformazione forse più riuscita è però un'altra: quella operata da Shakespeare sul mito stesso di Piramo e Tisbe.

Questo ci porta ai concetti rinascimentali di *translatio* e *imitatio*: il primo termine "is to bring across; it is to make a text from an alien culture speak in the distinctive language of translator's culture [...] Imitation goes even further than translation in reconstituting the source-text in contemporary terms"<sup>533</sup> ed è proprio questo processo di "rewriting and modernization"<sup>534</sup> che nel Rinascimento riporta in vita i classici e li rende tali. Ma la compagnia teatrale di Zeppa non coglie la vera natura della traduzione: "their obsessive literalism renders their performance risible."<sup>535</sup> E il *Sogno di una notte di mezza estate* può dirsi "[the] most luminous *imitatio* of Ovid."<sup>536</sup>

Il senso che la rappresentazione di Piramo e Tisbe assume all'interno del *Sogno* è forse quella di indicare alle giovani coppie di sposi una possibile alternativa al loro amore felice e legittimato.

La trasformazione del racconto di Ovidio a cui assistiamo nel *Sogno di una notte di mezza estate* è in fondo una *reductio ad absurdum* dell'amore romantico, ma anche uno specchio comico delle tribolazioni degli amanti infelici nella trama principale.

---

<sup>531</sup>W. C. Carroll, *op. cit.*, p. 152.

<sup>532</sup>Imperfette in quanto gli attori stessi rompono volutamente ogni illusione scenica.

<sup>533</sup>J. Bate, *Shakespeare and Ovid*, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 131.

<sup>534</sup>*Ibidem*.

<sup>535</sup>*Ibidem*.

<sup>536</sup>*Ivi*, p. 132.

Pur facendosi beffe, ad un certo livello, del lato serio della storia d'amore ovidiana, Shakespeare sfrutta anche la potenza del coinvolgimento e della compartecipazione emotiva di questa trama.<sup>537</sup>

La storia di Piramo e Tisbe, assieme a quella di tutti gli amanti infelici ricordati durante il loro colloquio attraverso la fessura (V, i, 195-198), mostra agli spettatori e ai lettori di tutte le epoche, “[the] different stage of sexual completion”<sup>538</sup>. Piramo e Tisbe “never sexually unite, but die together; Hero and Leander [...] die after their union; and Cephalus and Procis were married, but jealousy destroyed them.”<sup>539</sup>

La vicenda di Ermia, Lisandro, Elena e Demetrio poteva trasformarsi in tragedia, finire in lacrime come per gli amanti ovidiani, visti anche i continui riferimenti alla *fabula* nel corso dell'opera. Ed è forse quello che Ermia spera di evitare quando, a Lisandro che ragiona sulle avversità che da sempre ostacolano il vero amore, dice:

La nostra prova a noi insegna pazienza (p. 15).

Quella pazienza che era mancata a Piramo e Tisbe e che sembra abbandonare la stessa Ermia quando, destandosi nella foresta, non trova più accanto a sé l'amato Lisandro ed esclama: “O te o la morte!” (p. 57)

La *lamentevolissima* storia di Piramo e Tisbe, rappresentata all'interno di una commedia in veste di sogno, ha forse il compito di profilare dietro alla prescelta maschera comica la possibilità della maschera tragica: “ma il possibile tragico è comunque reso innocuo dalla sua esecuzione, in ogni senso comica”<sup>540</sup> che esorcizza e rende inerme la violenza e la tragedia del mito.

Shakespeare è riuscito a dimostrare come l'amore possa trasmutare le persone e le cose (Titania si innamora di un asino) e addirittura le menti degli amanti

[...] che hanno i cervelli in tale ebollizione,  
e tanto fervide sono le loro fantasie, che concepiscono più  
di quanto il freddo raziocinio mai comprenda. (p. 129)

---

<sup>537</sup>C. Segal, *op. cit.*, pp. 179-180.

<sup>538</sup>W. C. Carroll, *op. cit.*, p. 164.

<sup>539</sup>*Ibidem.*

<sup>540</sup>M. Pagnini, *op. cit.*, p. L.

“The result was Shakespeare's *Metamorphoses* – the most magical tribute that Ovid was ever paid.”<sup>541</sup>

---

<sup>541</sup>N. Rudd, *op. cit.*, p. 193.



## CONCLUSIONI

Si può scrivere oggi una storia di Piramo e Tisbe o più in generale dei miti antichi? Si può raccogliere dentro un quadro sommario quale è questo elaborato il percorso nella letteratura europea attraverso i secoli di una vicenda amorosa? Io credo di sì. Perché “il mito agisce ovunque la passione è sognata come un ideale”<sup>542</sup> e tutti subiamo “nella vita quotidiana il dominio nostalgico d'un tal mito” e perché la letteratura corre attraverso i secoli tremendamente nuova, sempre la stessa.

Non è facile provare a tirare le fila di una storia d'amore, soprattutto se ci ha portati lontani, molto più lontani del previsto nel tempo e nello spazio. E se è stata una storia travagliata, tragica, addirittura mortale; e se i protagonisti (soprattutto i loro successori) sono diventati emblemi di quell'amore dirompente e prorompente che non si può ignorare, che non si può non seguire anche se conduce verso la morte. Perché senza amore la vita è vuota e priva di significato. È preferibile morire.

Per un'eterna sognatrice è bello leggere il mito di Piramo e Tisbe così, come inno all'amore – a quello vero – devastante e disarmante, la cui forza non può non essere paragonata alla morte: entrambe distruggono, annientano e annullano l'individuo per creare qualcosa di nuovo, di eterno.

Questa è però una verità troppo forte per poter essere gridata apertamente, senza mediazioni. La letteratura ha fornito allora a questa verità la veste accettabile di mito, sempre valido, sempre vero, che dice al mondo che l'amore non è creatura fragile, “è troppo rozzo screanzato, prepotente e punge come uno spino”<sup>543</sup> e non ci permette di sottrarci alla pulsione di autodistruzione che porta con sé. Perché “ciò che conta, che fa 'amore', sono la tensione, l'ostacolo e l'irraggiungibilità, la lontananza o l'assenza della creatura sognata”<sup>544</sup> e dove “di

---

<sup>542</sup>D. De Rougemont, *L'amore e l'Occidente. Eros, morte e abbandono nella letteratura europea*, Milano, BUR, 1998, p. 67.

<sup>543</sup>W. Shakespeare, *Romeo e Giulietta*, a cura di R. Rutelli, Roma, Officina, 1986. p. 93.

<sup>544</sup>D. De Rougemont, *op.cit.*, p. 20.

ostacolo in ostacolo, di tensione in tensione, [...] l'amore si colora fatalmente e irresistibilmente di morte."<sup>545</sup> E quale amore più vero di quello che conduce non ad una ma ben a due morti per di più volontarie?

Accantonate per un attimo queste interpretazioni da eterni romantici abbiamo cercato di svolgere su questa storia di *amour-passion* un'analisi dei particolari che la hanno resa così famosa, esemplare e riconoscibile all'interno della secolare tradizione letteraria. E li abbiamo individuati negli elementi narrativi del muro, del leone, del velo e soprattutto nell'equivoco che determina la morte di Piramo, per errore e di conseguenza quella di Tisbe, per dolore.

Abbiamo notato anche che i tratti caratteristici del mito vengono ripresi, modificati e rinnovati nel corso delle epoche in sintonia con il cambiamento della mentalità, dei costumi e della società. Piramo e Tisbe da due semplici fanciulli di oscura origine diventano nobili, belli, fieri; le loro umili abitazioni a Babilonia si trasformano in bellissimi castelli medievali o in lussuose dimore rinascimentali. L'equivoco del velo viene sostituito da veri e propri inganni e morti apparenti di uno dei due protagonisti. Ogni età aggiunge alla storia nuove caratteristiche che rendono di volta in volta Piramo e Tisbe gli amanti perfetti secondo la sensibilità e la concezione dell'amore di quel particolare periodo storico: come il gelso macchiato alla radice dal sangue di Piramo rinnova continuamente il ricordo dell'amore dei due sfortunati amanti nei frutti rossi che ogni anno produce, così la storia letteraria intaccata alle radici dal sangue dei due giovani amanti ripropone ciclicamente i "suoi" Piramo e Tisbe. Con le caratteristiche riconoscibili che abbiamo individuato ma sempre diversi, sempre nuovi.

Il mondo medievale ci ha lasciato Tristano e Isotta, quello rinascimentale Romeo e Giulietta come novelli Piramo e Tisbe. E degli eroi ovidiani i due amanti cortesi condividono molte caratteristiche: anche il loro è un amore impossibile che si nutre di dolci parole e incontri furtivi, anche loro sono divisi da un muro rappresentato dalla società cortese e dalle sue leggi, anche loro dovranno fuggire per poter realizzare il loro amore, anche loro si uccideranno. Tristano – come Piramo – per primo e come lui per un equivoco, un inganno.

---

<sup>545</sup> *Ibidem*.

Non è necessario ripetere nel dettaglio anche per Romeo e Giulietta i tratti che avvicinano la loro vicenda al mito antico: l'amore ostacolato dalle due famiglie che li costringe a *fallere* i genitori e a tentare la fuga, il *breve sogno* che si trasforma in tragedia mortale di nuovo a causa di un equivoco e di un'erronea interpretazione dei segni.

Questi amori così travolgenti, totalizzanti, mortali devono essere proprio per la loro forza demistificati, banalizzati, scongiurati. Ed è proprio il mito di Piramo e Tisbe a fornire gli elementi per la sua stessa esorcizzazione: una vicenda costruita su equivoci errori ed incomprensioni non può, razionalmente, essere accettata. Un duplice suicidio causato da un banale velo è quanto meno bizzarro se non inverosimile. Prendono vita allora racconti che rovesciano gli elementi caratteristici del mito di Piramo e Tisbe e portano all'esasperazione le incongruenze insite nella loro storia. Le vicende di Lancillotto e Ginevra, Erec ed Enide, quella narrata nel *Filocolo* e in altre novelle del Boccaccio ne sono degli esempi. Anche lì dominano – romanzescamente – equivoci, impedimenti e morti presunte: ma i protagonisti sono più furbi e non arrivano ad uccidersi.

Per questo processo di demistificazione è stato necessario però eliminare la metamorfosi finale che nel racconto ovidiano giustificava e legittimava il duplice suicidio: senza la morte di Piramo e Tisbe il gelso non avrebbe mai potuto produrre more mature, rosse, sanguigne. E senza le due morti la trasformazione finale perde di significato. Le storie che si inseriscono in questa linea - che abbiamo definito "comica" - hanno reso la storia di Piramo e Tisbe autonoma, svincolata da qualsiasi finale metamorfico. E quest'operazione è stata facilitata dal fatto che la trasformazione non coinvolge in questo mito i due protagonisti ma un elemento esterno come l'albero di gelso.

Mentre il mito di Piramo e Tisbe si rinnova e si trasforma, la letteratura continua a prendere spunto e a trarre linfa vitale dalla loro vicenda. Lo testimoniano i numerosissimi rifacimenti che in ambiente medievale sono stati prodotti sulla storia di Piramo e Tisbe e i continui riferimenti ora ad un aspetto ora ad un altro dell'episodio. Lo spunto offerto da un singolo e piccolo particolare del racconto ovidiano può trasformarsi nel tema centrale non solo delle successive riprese del racconto ma addirittura della nascente letteratura volgare.

Ci riferiamo in particolare al motivo definito del “one soul in bodies twain”<sup>546</sup>: dell'unica anima degli innamorati divisa in due corpi.

Quello che rende unici Piramo e Tisbe è proprio la perfetta unità di desideri e intenti di cui Ovidio fa riferimento nella battuta di Piramo prima di togliersi la vita:

una duos nox perdet amantes (*Met.* IV, 108)

e che poi viene ripreso nella preghiera finale di Tisbe rivolta agli dei e ai genitori. Due esseri uniti in un unico destino e unico volere di morte perché solo questo atto può dare loro la possibilità di essere finalmente una cosa sola.

E se questo tema ben si confà alla sensibilità medievale non è solo perché l'uditorio medievale è molto più interessato rispetto a quello antico ai risvolti patetico-sentimentali della tragedia, ma probabilmente anche perché è motivo antico, biblico. Lo si può trovare nella Genesi (2:22-24), nel Vangelo di Matteo (19: 5-6) e in quello di Marco (10,8).

I rifattori medievali del mito ben hanno colto le potenzialità di questo tema che poi diventerà centrale nella letteratura volgare allora solo nascente.

A tal proposito abbiamo analizzato il poemetto di Matteo di Vendôme, di cui abbiamo provato a fornire una prima traduzione, dove i termini riferiti all'area semantica dell' “uno-due” costellano l'intero componimento. Questo motivo assume un'importanza ancora maggiore se messo in relazione con i miti che precedono e seguono quello di Piramo e Tisbe nelle *Metamorfosi*. Il legame che ci è sembrato di individuare tra il mito di Narciso, quello dei due amanti e quello di Ermafrodito è risultato molto interessante e ci ha suggerito una differente linea interpretativa dei tre episodi ovidiani accomunati dal filo rosso del tema della dualità in vita e dell'unità ottenuta solo in punto di morte. Da Narciso che si deve sdoppiare per poter amare se stesso, all'unione dei due amanti babilonesi tanto desiderata in vita ma raggiunta (simbolicamente) solo con la morte, all'unione reale di Ermafrodito e Salmacide nella figura informe dell'androgino che racchiude allo stesso tempo la dualità tanto desiderata dal figlio di Cefiso e l'unità impossibile in vita per Piramo e Tisbe: il cerchio si chiude.

---

<sup>546</sup>R. Glendinning, “Pyramus and Thisbe in the Medieval Classroom”, in *Speculum*, 61, N.1, p. 54.

Purtroppo non essendo questo l'argomento del nostro lavoro abbiamo dovuto lasciarlo in sospeso, sperando di poterlo studiare in seguito o di poter dare a qualcuno lo spunto per un ulteriore approfondimento.

Termina qui il nostro percorso in compagnia degli amanti tragici Piramo e Tisbe. La loro avventura però non si arresta, non può finire, continua fino ad oggi e continuerà nel futuro come continuo è il corso dell'amore. Il tempo non ci ha permesso di seguirli fino a noi, lasciamo questo arduo (ma bellissimo) compito a chiunque volesse intraprendere un meraviglioso viaggio.



## BIBLIOGRAFIA

### PER IL MONDO ANTICO:

- ♣ Anderson W. S., *Ovidius Metamorphoses*, Leipzig, Teubner, 1982.
- ♣ Anselmi G. M., Guerra M., *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, Gedit Edizioni, 2006.
- ♣ *Anthologia Latina sive poesis latine Supplementum. Fasc. II Reliquorum Librorum carmina*, a cura di A. Reise, Lipsia, Teubner, 1906.
- ♣ *Anthologia Latina*, a cura di D. R. S. Bailey, Stuttgart, Teubner, 1982.
- ♣ Aristotele, *Histoire des animaux*, Paris, Les Belles Lettres, 1968.
- ♣ Arriano, *Anabasi di Alessandro*, a cura di D. Ambaglio, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1994.
- ♣ Barchiesi A., "Voci e istanze narrative nelle Metamorfosi di Ovidio", Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici, n. 23 (1989), pp. 55-97.
- ♣ Bömer F., *P. Ovidius Naso Metamorphosen. Kommentar, Buch IV-V*, Heidelberg, 1976.
- ♣ Branciforti F. (a cura di), *Pyramus et Tisbè*, Firenze, Leo S. Olschki, 1959.
- ♣ Bremmer J. (ed), *Interpretations of greek mythology*, London, Croom Helm, 1987.
- ♣ Carpitella M (a cura di), *Dizionario di antichità classiche di Oxford*, Roma, Edizioni Paoline, 1963.
- ♣ Castiglioni L., *Studi intorno alle fonti e alla composizione delle Metamorfosi di Ovidio*, Roma, L'Erma' di Bretschneider, 1964.
- ♣ Cataudella Q. (a cura di), *Il romanzo antico greco e latino*, Firenze, Sansoni, 1981, pp. IX-XLII.

- ♣ Celoria F., *The metamorphoses of Antoninus Liberalis. A translation with a commentary*, Cornwall, T. J. Press, 1992.
- ♣ Cutolo P., “Due echi della *Ciris* in *Anth. Lat.* 715 R”, Vichiana. Rassegna di studi filologici e storici, n. 5, 16 (1987), pp. 271-279.
- ♣ Della Corte F. (a cura di), *Dizionario degli scrittori greci e latini*, Settimo Milanese, Marzorati Editore, 1987.
- ♣ Duke T. T. „Ovid’s Pyramus and Thisbe“, The Classical Journal, 66, 1971, pp. 320-327.
- ♣ Eliano, *Storie varie*, a cura di N. Wilson, Milano, Adelphi, 1996.
- ♣ Ferrari A., *Dizionario di mitologia greca e latina*, Torino, UTET, 1999.
- ♣ Forbes Irving P. M. C., *Metamorphosis in greek myths*, Oxford, Carendon Press, 1990.
- ♣ Galasso L., *Commento alle Metamorfosi*, in Ovidio, “Opere. Le Metamorfosi”, Torino, Einaudi, 2000.
- ♣ Grimal P., *Dizionario di mitologia greca e romana*, Brescia, Paideia Editrice, 1987.
- ♣ Hard R., *The rouledge handbook of greek mythology*, London, 2004.
- ♣ Hermannus H., Thilo G., *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Carmina commentarii*, Lipsia, Teubner, 1887.
- ♣ Holzberg N., “Ovids ‘Babyloniaka’ (Met. 4,55-166)“, Wiener Studien. Zeitschrift für Klassische Philologie und Patristik, 101, 1988, pp. 265-277.
- ♣ Hyginus, *Fabulae*, a cura di K. Marshall, Lipsia, K. G. Saur, 2002.
- ♣ Immisch O., *Pyramos und Thisbe*, in Roscher W. H., „Ausführliches Lexikon der griechischen und romischen Mythologie“, Leipzig, Teubner, 1902-1909, colonne 3335-3340.
- ♣ Keith A. M., „Etymological Wordplay in Ovid’s ‘Pyramus and Thisbe’“, The Classical Quarterly, LI, n.1, 2001, pp.309-312.
- ♣ Knox P.E., “Pyramus and Thisbe in Cyprus”, Harvard studies in classical philology, 92, 1989, pp.315-328.

- ♣ Kondoleon C., *Domestic and divine. Roman mosaics in the House of Dionysos*, London, Cornell University Press, 1995.
- ♣ La Penna A., *La cultura letteraria a Roma*, Bari, Laterza, 1998.
- ♣ Lafaye G., *Les Metamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1971.
- ♣ Lightfoot J. L., *Parthenius of Nicaea. Extant works edited with introduction and commentary*, Oxford, Clarendon Press, 1999.
- ♣ Marshall P. K., *Higinus. Fabulae*, Monachii, Lipsiae, in aedibus K. G. Saur, 2002.
- ♣ Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2003.
- ♣ Ovidio, *Opere* a cura di P. Fedeli, Torino, Einaudi, 1999.
- ♣ Pauly A. S., Wissowa G., *Realencyklopädie der classischen Altertumswissenschaft*, XLVII, Stuttgart, 1963.
- ♣ Pellizer E., „La mitografia“, in AA.VV., *Lo spazio letterario della Grecia antica*, Roma, Salerno Editrice, pp. 283-303.
- ♣ Perraud L. A., „*Amatores exclusi*: apostrophe and separation in the Pyramus and Thisbe episode“, *The classical Journal*, LXXIX, n.1, 1983, pp. 135-139.
- ♣ Plauto, *Il soldato fanfarone*, a cura di M. Scandola, Milano, BUR, 1986.
- ♣ Plinio Secondo G., *Storia Naturale*, a cura di G. B. Conte, Torino, Einaudi, 1982.
- ♣ Propertio, *Elegie*, a cura di P. Fedeli, Firenze, Sansoni, 1988.
- ♣ Pseudo-Clemente, *Recognitiones*, a cura di S. Cola, Roma, Città nuova editrice, 1993.
- ♣ Publio Ovidio N., *Metamorfosi*, Torino, Einaudi, 1994.
- ♣ Rosati G., *Il racconto del mondo. Introduzione alle Metamorfosi di Ovidio*, Milano, BUR, 2000.

- ♣ Salvatori L., “P. Mil. Vogl. III 126: una fonte delle *Recognitiones* Pseudoclementine?”, Rivista di Filologia e di Istruzione classica, vol. 113, 1985, pp. 7-16.
- ♣ Sant'Agostino, *Dialoghi*, Roma, Città Nuova Editrice, 1976.
- ♣ Senofonte, *Anabasi*, a cura di F. Bevilacqua, Torino, UTET, 2006.
- ♣ Servio, *Servii grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica commentarii*, a cura di G. Thilo, Lipsia, B. G. Teubner, 1887, p. 68.
- ♣ Smolak K., “*Consulem Nasonem!* Pyramus und Thisbe in mittellateinischen Dichtungen“, Wiener Studien. Zeitschrift für Klassische Philologie und Patristik, 105, 1992, pp. 233-246.
- ♣ Strabone, *Geografia*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2000.
- ♣ Stramaglia A., “La letteratura di consumo nel mondo greco-latino”, in Stramaglia A., Pecere O. (a cura di) *Atti del convegno internazionale di Cassino 14-17 settembre 1994*, Università degli studi di Cassino, 1996.
- ♣ Stramaglia A., „Piramo e Tisbe prima di Ovidio? PMich inv.3793 e la narrativa d'intrattenimento alla fine dell'età tolemaica“, Zeitschrift für Papirologie und Epigraphik, 134, 2001, pp. 81-106.
- ♣ Temistio, *Discorsi*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1995.
- ♣ Theophrastus, *De causis plantarum*, London, Harvard University Press, 1990.
- ♣ Tibullo, *Elegie*, a cura di L. Canali, Milano, BUR, 2000.
- ♣ Uitterhoeve W., *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, a cura di E. Tetamo, Milano, Mondadori, 1997 pp. 596-597.
- ♣ Walz C., *Rhetores graeci. Emendatiores et auctores edidit, suis aliorumque annotationibus instruxit indices locupletissimos*, Stuttgart, [Stuttgartiae Sumtibus J.G. Cotta](#), 1832.
- ♣ Zambon, *La Metamorfosi*, Milano, Medusa, 2009.
- ♣ Zanetto G (a cura di), *Il romanzo antico*, Milano, BUR, 2009.

## PER IL MONDO MEDIEVALE:

- ♣ Abelardo, *Lettere di Abelardo e Eloisa*, a cura di Fumagalli Beonio Brocchieri M., Milano, RCS libri, 2002.
- ♣ Balduino A., *Cantari del Trecento*, Milano, Marzorati, 1970.
- ♣ Battaglia S., *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965.
- ♣ Bianchini A. (a cura di), *Romanzi mediavali d'amore e d'avventura*, Roma, Casini, 1956.
- ♣ Bérout, *Il romanzo di Tristano*, Milano, Jaca Book, 1983.
- ♣ Boccaccio G., *Opere in versi – Corbaccio – Trattatello in laude di Dante – Prose latine – Epistole*, a cura di G. Ricci, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1965.
- ♣ Born L. K., "Ovid and Allegory", in *Speculum*, vol. 9, n.4, October 1934, pp. 362-373.
- ♣ Branca V. (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Verona, Mondadori, 1967.
- ♣ Branciforti F. (a cura di), *Piramus et Tisbè*, Firenze, Olschki, 1958.
- ♣ Burns M., "Classicizing and mediavalizing Chaucer: the sources for Pyramus' death-throes in The Legend of good women", in *Neophilologus*, vol. 81, n.4, 1997, pp. 634-647.
- ♣ Callan N., "A note on Chaucer, Gower and Ovid", in *The Review of English Studies*, vol.22, n. 88 (oct. 1946), pp. 269-281.
- ♣ Chrétienne de Troyes, *Erec e Enide*, a cura di C. Noacco, Milano, Luni Editrice, 1999.
- ♣ Chrétien de Troyes, *Il cavaliere della carretta*, a cura di P. G. Beltrami, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.
- ♣ Christine de Pizan, *Epistre d'Othea*, Genève, Librairie Droz, 1999.
- ♣ De Rougemont D., *L'amore e l'occidente. Eros morte abbandono nella letteratura europea*, Milano, BUR, 2001

- ♣ Deferrari R. J., Barry M. I., McGuire M. R. P., *A Concordance of Ovid*, Hildelsheim, Olms, 1968.
- ♣ Delcorno B. D., “Tradizione arturiana del Boccaccio”, in Lettere Italiane, 37. n. 4, Ott-Dic. 1985, pp. 425-452.
- ♣ Di Battista G., “Piramus et Tisbè: il tema del destino”, in *L'immagine riflessa*, N.1, anno XIII, pp. 81-112.
- ♣ Donadi F., “L'Alceste di Eboli”, in Lexis, 24, 2006.
- ♣ Dornbush J., “Ovid's 'Pyramus and Thisbe' and Chrétien's 'Le Chevalier de la Carrete'”, in Romance Philology, 36:1, Aug. 1982, pp. 34-43.
- ♣ Ennen E., *Le donne nel Medioevo*, Bari, Laterza, 1986.
- ♣ Euripide, *Alceste* a cura di D. Susanetti, Venezia, Marsilio, 2001.
- ♣ Faccon M., *Fortuna de la Confessio Amantis en la Península Ibérica: El testimonio portugués*, Zaragoza, Prensas Universidad de Zaragoza, 2010.
- ♣ Faral E., *Les arts poetiques du XII et du XIII siecle. Recherches et documents sur la technique litteraire du Moyen Age*, Paris, Libraire Honoré Champion, 1971.
- ♣ Faral E., *Recherches sur les latines des contes et romans courtois du Moyen Age*, Paris, Libraire Honoré Champion, 1983.
- ♣ Ferroni G. (a cura di), *L'esperienza letteraria in Italia. Dalle origini al Cinquecento*, Milano, Einaudo scuole, 2006.
- ♣ Filosa E., “Intertestualità tra *Decameron* e *De Mulieribus claris*: la tragica storia di Tisbe e Piramo”, Heliotropia- An online journal of research to Boccaccio scholars, vol 3 (2006), pp. 1-9.
- ♣ Forein M., “Bless thee, Bottom, bless thee! Thou Art Translated!: Ovid, Golding and A Midsummer Night's Dream”, The Modern Language Review, vol. 93, Apr. 1998, pp. 321-329.
- ♣ Fornaro P., *Metamorfosi con Ovidio, il classico da riscrivere sempre*, Firenze, Olschki, 1995.

- ♣ Fumagalli Beonio Brocchieri M., *Le bugie di Isotta. Immagini della mente medievale*, Bari, Laterza, 1987.
- ♣ Fumagalli Beonio Brocchieri M., *Tre storie gotiche. Idee e uomini del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2000.
- ♣ George D., *I peccati delle donne nel Medioevo*, Bari, Laterza, 1997.
- ♣ Getty L. J., " 'Other smale ymaad before': Chaucer as historiographer in the Legend of Good Women", The Chaucer review, vol. 42, n.1, 2007, pp. 48-75.
- ♣ Ghisalberti F., "Giovanni del Virgilio espositore delle *Metamorfosi*", Giornale Dantesco, vol. 34, 1933, pp. 1-110.
- ♣ Glendinning R., "Eros, Agape, Rhetoric around 1200: Gervase of Melkley *Ars poetica* and Gottfried von Strassburg *Tristan*", Speculum, vol. 67, n. 4 (Oct. 1992), pp. 892-925.
- ♣ Glendinning R., "Pyramus and Thisbe in the Medieval Classroom", in Speculum, 61, N.1, pp. 51-78.
- ♣ Gotfried von Strassburg, *Tristano*, a cura di L. Mancinella, Torino, Einaudi, 1985.
- ♣ Graziani F., "Pyrame et Thisbé", in Dictionnaire des Mythes littéraires, suos la direction du Pr. P. Brunel, Le Rocher, Jean-Paul Bertrand Editeur, 1988.
- ♣ Grosser H., *Narrativa*, Milano, Principato, 2004.
- ♣ Guerrieri Crocetti C., *La leggenda di Tristano nei più antichi poemi francesi*, Milano, Rodolfo Malfasi, 1950.
- ♣ Holzberg N., *Ovid ein Dichter zwischen den Texten*, Verlag C. H. Beck oHG, München, 2005.
- ♣ Kibler W. W., "Piramus et Tisbè: A mediaval adapter at work", in Zeitschrift für romanische philologie, 91, 3, 1975.
- ♣ Laurie Helen C. R., "Piramus et Tisbé", in Modern Language Review, 55 (1960), pp. 24-32.
- ♣ Lefay-Toury M. N., *La tentation du suicide dans le roman français du XII<sup>e</sup> siècle*, Champion, Paris, 1979.

- ♣ Lewis C. S., *L'allegoria d'amore*, Torino, Einaudi, 1969.
- ♣ Liver R., "Mittelalterliche Gestaltung von antiken Erzählstoffen am Beispiel von Pyramus und Thisbe in lateinischen und romanischen Mittelalter", in Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter: Veröffentlichung der Kongressakten zum Freiburger Symposium des Mediavistenverbandes, a cura di Willi E., Sigmarinen, Thorbecke, 1989, pp. 315-325.
- ♣ Lord C., Three Manuscripts of the Ovide Moralisé, in The Art Bulletin, vol. 57, n. 2, Jun. 1975, pp. 161-175.
- ♣ Lucas R. H., "Mediaeval French Translations of the Latin Classics to 1500", in Speculum, vol. 45, n. 2, Apr. 1970, pp. 225-253.
- ♣ Lucken C., "Le suicide des amants et l'enseignement des lettres. *Piramus et Tisbé* ou les Metamorphoses de l'amour", Romania, 3-4, 1999, pp. 363-395.
- ♣ Mariotti S., "La carriera poetica di Ovidio", in Belfagor, XII, 6, 1957, pp. 609-633.
- ♣ Martindale C. (a cura di), *Ovid Renewed. Ovidian influences on literature and art from the Middle Ages to the twentieth century*, Cambridge, University Press, 1990.
- ♣ Mergell B., *Tristan und Isolde. Ursprung und Entwicklung der Tristansage*, Mainz, Kirchheim, 1949.
- ♣ Moore O. H., "The Origins of the Legend of Romeo and Juliet in Italy", in Speculum, vol. 5, n. 3, Jul. 1930, pp. 264-277.
- ♣ Munari F. (a cura di), *Mathei Vindocinensis Opera vol. II*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1982.
- ♣ Noacco C., *Piramo e Tisbe*, Roma, Carocci, 2005.
- ♣ Ovidio Nasone P., *Amori*. Traduzione di L. Canali, Milano, BUR, 2004.
- ♣ Perosa S., Prefazione di *L'allegoria d'amore*, Torino, Einaudi, 1969.
- ♣ Puccetti V., "Girolamo, Salvestra e l'Inferno degli amori nel *Decameron*", in Branca V. (a cura di) *Studi sul Boccaccio*, Firenze, Le Lettere, 1991-92.

- ♣ Renner T. T., "A composition concerning Pamphilus and Eurydice", in Proceeding of the sixteenth international Congress of papyrology (New York, 24-31 July 1980), Michhigan, Scholar Press, 1981, pp. 93-1001.
- ♣ Romano A. (a cura di), *Le storie di Giulietta*, Roma, Salerno, 1993.
- ♣ Rossi L. E., "I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche", in Bullettin of the Institute of classical studies, vol. 18, issue 1, pp. 69-94.
- ♣ Skeat W. W. (ed.), *The complete works of Geoffrey Chaucer*, Oxford, Clarendon Press, 1899-1900.
- ♣ Smolak K., "*Consulem Nasonem!* Pyramus und Thisbe in mittellateinischen Dichtungen", in Wiener Studien. Zeitschrift für Klassische Philologie und Patristik, Band 105, pp.233-246.
- ♣ Thomas, *Tristano e Isotta*. Introduzione e traduzione a cura di F. Troncarelli, Milano, Garzanti, 2000.
- ♣ Zanco A. (a cura di), *Chaucer minore*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1959.

## PER IL MONDO RINASCIMENTALE:

- ♣ Anselmi G. M., Guerra M. (a cura di), *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, Gedit, 2006.
- ♣ Baker Wyrick D., "The Ass Motif in *The Comedy of Errors* and *A Midsummer Night's Dream*", Shakespeare Quarterly, vol. 33, n. 4, 1982, pp. 432-448.
- ♣ Bate J., *Shakespeare and Ovid*, Oxford, Clarendon Press, 1994.
- ♣ Bullough G., *Narrative and dramatic Sources of Shakespeare*, New York, Columbia University Press, 1957-1975.
- ♣ Carroll W. C., *The Metamorphoses of Shakespearean Comedy*, Princeton, University Press, 1985.
- ♣ Colan J. P., "The fey Beauty of *A Midsummernight's Dream*: A Shakespearean comedy in its courtly context", Shakespeare Studies, 32, 2004, pp. 118-172.
- ♣ Graziani F., "Pyrame et Thisbé", in Dictionnaire des Mythes littéraires, suos la direction du Pr. P. Brunel, Le Rocher, Jean-Paul Bertrand Editeur, 1988.
- ♣ Hardin R. F., "Ovid in Seventeenth-Century England", Comparative Literature, vol. 24, n. 1, Winter 1972, pp. 44-62.
- ♣ Kennedy J. B., "On the sources of Pyramus and Thisbe Playlet", The Shakespeare Newsletter, Spring 2005, pp. 9-32.
- ♣ La Penna A., «L' "Aminta" del Tasso», in AAVV., *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993.
- ♣ Lucking D., "Translation and Metamorphosis in *A midsummer Night's Dream*", Essay in Criticism, vol. 61, n. 2, pp. 137-154.
- ♣ Muir K., "Pyramus and Thisbe: A study in Shakespeare's method", Shakespeare Quarterly, vol. 5, n. 2 (Spring 1954), pp. 141-153.

- ♣ Poggi G., *Gli occhi del pavone: quindici studi su Góngora*, Firenze, Alinea, 2009.
- ♣ Pomello A., *Giulietta e Romeo: storia o leggenda?*, Verona, Della Scala, 2002.
- ♣ Rudd N., "Pyramus and Thisbe in Shakespeare and Ovid", in D. West, T. Woodman (ed.), *Creative imitation and latin literature*, Cambridge, University Press, 1979.
- ♣ Scarpati C., *Tasso, i classici e i moderni*, Padova, Antenore, 1995.
- ♣ Segal C., *Ovidio e la poesia del mito*, Venezia, Marsilio, 1991.
- ♣ Shakespeare W., *Romeo e Giulietta*, a cura di R. Rutelli, Roma, Officina, 1986.
- ♣ Shakespeare W., *Sogno di una notte di mezza estate*. Traduzione di M. Pagnini, Milano, Garzanti, 1999.
- ♣ Staton jr. W. F., "Ovidian elements in *A Midsummer Night's Dream*", Huntington Library Quarterly, vol. 26, n. 2, Feb. 1963, pp. 165-178.
- ♣ Taddeo E., "Genesi, cronologia e metrica degli idilli della *Sampogna*", "Sampogna". Studi Secenteschi", 4 (1963), pp. 15-29.
- ♣ Tasso B., *Rime*, a cura di D. Chiodo, I, Torino, RES, 1995.
- ♣ Tasso T., *Aminta*, Milano, BUR, 2004.
- ♣ Testa D. P., "Kinds of Obscurity in Góngora's 'Fabula de Pyramo y Tisbe'", MLN, vol. 79, n. 2, Mar. 1964, pp. 153-168.