UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
FILOLOGIA, LETTERATURA ITALIANA, LINGUISTICA
Curriculum internazionale in Italianistica

CICLO XXIX

«UNA MEDESMA SCELERATA NOTTE / IL FIN SERÀ DE DUI MISERI AMANTI». RISCRITTURE E TRANSCODIFICAZIONI DEL MITO OVIDIANO DI PIRAMO E TISBE DAL XIV AL XVIII SECOLO

Settore Scientifico Disciplinare L-FIL-LET/10

Dottorando
Dott. MASSIMO COLELLA

Tutor
Prof.ssa CARLA MOLINARI

Coordinatore
Prof.ssa DONATELLA COPPINI

Anni 2013/2016

Il desiderio non aspira […] ad altro
che a una resistenza insormontabile.
RENÉ GIRARD, *Delle cose nascoste*
sin dalla fondazione del mondo, 1978

NOTA INTRODUTTIVA

La *fabula* di Piramo e Tisbe (*Metam.*, IV, 55-166), pur al giorno d'oggi molto meno conosciuta nel suo profilo originale rispetto ad altre vicende consegnate dal poema mitologico ovidiano al patrimonio millenario della tradizione culturale occidentale, è stata, attraverso i secoli, al centro di una nutrita serie di rielaborazioni di varia natura che hanno evidenziato e, per così dire, celebrato secondo diversificate modalità la durevolezza spazio-temporale e l'eterna universalità del suo *pattern* narrativo e, più ancora, della sua 'sostanza' antropologica.

Il presente lavoro si propone di analizzare la complessa e stratificata ricezione dell'episodio entro la letteratura e la cultura italiana tra Medioevo e età moderna. In particolare, se il primo capitolo si incarica di effettuare una nuova lettura critica del testo ovidiano, gli altri sei capitoli delineano una storia non esaustiva, ma rappresentativa delle riscritture e delle transcodificazioni sollecitate dal fascino della celebre vicenda dei giovinetti babilonesi. Cantari, volgarizzamenti, novelle, poemetti, favole pastorali, tragedie, melodrammi costituiscono i principali tasselli di un affascinante viaggio storico-letterario che, mentre conferma *ad abundantiam* l'estrema vitalità del mito, chiarisce, soprattutto grazie alla verifica delle divergenze e degli 'scarti' intertestuali rispetto all'ipotesto, come le multiple riformulazioni del mito riflettano e manifestino, di volta in volta, nei differenti squarci temporali e 'generici' considerati, istanze e funzioni molto differenti tra loro, variamente connesse alle *intentiones auctoris* e ai contesti storico-sociali di riferimento.

La *longue durée* del mito ovidiano, scandagliata nel vibrante e caleidoscopico scintillio delle multiple riformulazioni, si rivela così strettamente correlata alla sua straordinaria capacità di aderire ai terreni culturali e spirituali più disparati, continuamente ridisegnando la propria identità e il proprio destino nel gioco infinito e complicato delle metamorfosi delle forme e delle idee, delle immagini e dei significati. Perennemente cangianti.

CAPITOLO I

«QUID AMANTIBUS OBSTAS?». PER UNA RI-LETTURA CRITICA DELLA *FABULA* OVIDIANA DI PIRAMO E TISBE

Una notte orientale. Una fuga d'amore. Un velo insanguinato. L'infausto esito di un equivoco… Sembrerebbero questi a tutta prima (e in parte indubbiamente lo sono) alcuni degli ingredienti essenziali, almeno a livello puramente esteriore/narrativo, della storia di quei due amanti («amatori fanciulli») che, per dirla con il suggestivo lessico primo-novecentesco di Francesco Alfonso Ugolini, «avvinti per l'eternità insieme» e «[a]vvolti nell'aureola meravigliosa e terribile della passione e della morte», da due millenni a questa parte «trascorrono pei cieli irreali della fantasia»[1] e, lo si può vaticinare agevolmente, continueranno ad animare tali "cieli" fino ai più lontani tempi futuri, ossia, come già cinque secoli fa prevedeva a ragione Bernardo Tasso, «fin che fia stanco il giorno / di far dietro a l'Aurora a noi ritorno».[2]

Eppure, tali elementi per così dire esterni, pianamente *visibili*, celano – a ben guardare – una complessa rete di risonanze simboliche, antropologiche, storiche, sociologiche, letterarie, stilistiche, … *umane*,[3] per la cui verifica o, meglio, *agnizione*,

[1] FRANCESCO A[LFONSO] UGOLINI, *I cantari di Piramo e Tisbe*, in «Studj Romanzi», XXIV, 1934, pp. 19-201: p. 132.

[2] BERNARDO TASSO, *Favola di Piramo e di Tisbe*, in IDEM, *Rime*, 2 voll., I. *I tre libri degli Amori*, a cura di Domenico Chiodo, Torino, Res, 1995, *Libro Secondo*, CII, pp. 249-260: vv. 351-352, p. 260 (si tratta della *sfraghìs* finale del componimento).

[3] Del resto, si legga per esempio RAFFAELLA BERTAZZOLI, *Natura universale del mito. Introduzione* a *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, 5 voll., V/1. *Percorsi. Miti senza frontiere*, a cura di Raffaella Bertazzoli, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 5-25: pp. 6-7: «L'attività mitologica e poietica […] è soprattutto un'attività rivolta a creare senso, un senso che è in divenire, come lo è l'esistenza. Ogni epoca storica ha bisogno di propri valori simbolici: creare miti significa formare simboli che siano presenti nel linguaggio comune, sviluppare un immaginario collettivo che costruisca significato al nostro esistere. Tutta l'interpretazione e la reinterpretazione del senso simbolico profondo dei miti, è infatti, funzionale alle forme di un suo riuso psicologico, filosofico, estetico. Da sempre, le narrazioni dei miti sintonizzano gli individui sui grandi temi della vita umana, come la nascita, il destino del singolo e

occorre, con ogni evidenza, intraprendere un viaggio nella profondità, effettuare un'immersione da *palombari*, ripercorrere, ancora una volta e instancabilmente, l'avventura *del* testo e *nel* testo.

Per tali motivazioni si rende necessaria operare qui, sulla soglia dell'esposizione dei risultati di ricerca del lavoro di tesi, una *ri-lettura* della *fabula* ovidiana di Piramo e Tisbe, una *fabula* che in poco più di cento esametri (*Metam.*, IV, 55-166) chiaramente assume la specifica consistenza di un *mito fondativo*[4] dalle inesauribili *potenzialità*

---

delle comunità, lo scorrere del tempo, la fine inesorabile dell'uomo. I grandi personaggi del mito […] ci permettono di riconoscere alcune forme essenziali del rapporto dell'uomo col mondo, restituiscono al mito, scrive Mircea Eliade, il fondamento "ontologico iniziale", rilanciandolo come possibile modello di esistenza umana».

[4] Cfr. GIANPIERO ROSATI, *Commento* [*al libro IV delle* Metamorfosi], in PUBLIO OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, a cura di Alessandro Barchiesi, testo critico basato sull'edizione oxoniense di Richard Tarrant, 6 voll., II. *Libri III-IV*, traduzione di Ludovica Koch, commento di Alessandro Barchiesi e Gianpiero Rosati, Milano, Fondazione Lorenzo Valla / Mondadori, 2007, pp. 242-354: p. 243: «Il quarto libro, […] con la storia di Piramo e Tisbe, inaugura il tema degli amori regolari, reciproci e fra umani (diversamente da quelli divini, che sono di fatto, come denuncerà Aracne, atti di violenza degli dèi nei confronti di donne mortali), anch'essi contrastati da ostacoli di vario tipo e condannati a esiti tragici»; p. 256: «Quella di Piramo e Tisbe (due nomi provenienti dal vicino Oriente, dove la storia è ambientata […]), la prima storia del poema raccontata da un narratore umano, è anche la prima storia d'amore in cui non agiscono personaggi divini, o semidivini (come la ninfa Eco in quella di Narciso), ma due protagonisti umani e "borghesi"»; pp. 257-258: «La particolare concentrazione di schemi narrativi, temi e motivi erotico-romanzeschi fa di questa storia, affidata alla prima narratrice umana (e in una fase antica della storia del mondo narrata dal poema), una sorta di "mito di fondazione" del romanzo. La narratrice racconta un iper-romanzo sentimentale […], con tratti vistosi di inverosimiglianza (su cui si eserciterà l'ironia di Shakespeare nel *Sogno*), che definisce una tipologia di *eros* alternativo a quelli illustrati in precedenza (p. es. di Apollo e Dafne, o di Eco e Narciso): un amore tutto terreno (perciò i tanti ostacoli cui va incontro, dovuti ai vincoli sociali di cui i due giovani sono vittime, ma anche alle insidie della natura: cfr. v. 111 *loca plena metus*) e "alla pari", cioè reciproco (come quelli di Cefalo e Procri e di Ceice e Alcione […]), ma – forse proprio per questo – destinato alla frustrazione e alla morte».

Del resto, la celebre 'novella cortese' *Piramus et Tisbé* (1160 ca.) costituisce, secondo Christopher Lucken, lo "scenario originario" della letteratura francese medievale non solo sul piano storico-letterario, ma anche su quello simbolico-archetipico: cfr. CHRISTOPHER LUCKEN, *Le suicide des amants et l'*ensaignement *des letters.* Piramus et Tisbé *ou les metamorphoses de l'amour*, in «Romania», 117, 125, 1999, pp. 363-395: pp. 370-371 e 395: «Ce texte […] est […] un des premiers écrits de la littérature française qui ne soit pas une vie de saint ou une chanson de geste. Il est non seulement une des toutes premières histoires d'amour rédigées en français, mais surtout la première qui s'achève sur l'union des amants dans la mort. Il se trouve donc au début d'une impressionnante série de textes qui, passant par l'histoire de Tristan, aboutira à *Roméo et Juliette* de Shakespeare (pour citer ici l'œuvre qui prendra le relais, dans l'imaginaire littéraire occidental – et le cinéma en assure encore le succès auprès des adolescents –, du rôle qu'y jouait précédemment *Pyrame et Thisbé*). […] Le texte de *Piramus et Tisbé* apparaît […] particulièrement bien placé pour réfléchir, à travers sa fiction, l'enfance de l'écriture, soit l'origine même de la littérature»; «La littérature médiévale possède […], avec *Piramus et Tisbé*, son scénario originale. À double titre. Sur le plan de l'histoire littéraire d'une part, dans la mesure où ce texte est vraisemblablement le premier récit amoureux composé en ancien français et que la littérature postérieure ne cesse d'en reprendre les principales figures […]. Sur un plan symbolique d'autre part, puisque le suicide des amants offre en quelque sorte la scène primitive à l'arrière-plan de toute activité d'écriture. La

semantiche, quelle potenzialità che la diretta esegesi, le riscritture, le transcodificazioni, le riappropriazioni di varia tipologia, contribuiscono per vie lineari o carsiche, in un infinito processo circolare (si direbbe: nelle dinamiche e nelle logiche del *circolo ermeneutico* gadameriano), a rintracciare, illuminare, alimentare.

Risulta indispensabile, innanzitutto, evidenziare come la vicenda degli amanti babilonesi sia collocata nell'ambito di un asse narrativo *autre*; la sua qualità è cioè, come spesso accade nell'universo della poesia del Sulmonese, *meta-letteraria* o, più precisamente, *meta-narrativa*: si tratta, infatti, di un *racconto nel racconto*, ossia di una delle numerose *mises en abîme* dell'atto del narrare (del «gesto del raccontare») che per l'appunto contraddistinguono, come ben illustrato da Gianpiero Rosati,[5] il narrare delle *Metamorfosi*, che, anche per questa via, finiscono per divenire, metamorfizzandosi (!) a loro volta (e rovesciando le primarie apparenze), da puro e semplice «racconto del mondo», un articolato e complesso «mondo del racconto».[6]

La *fabula*, nella fattispecie, è narrata da una delle tre figlie di Minia, re di Orcomeno in Beozia, che «si ostinano a non riconoscere il nuovo dio [Bacco] e il suo culto»; così, mentre «[t]utto il resto della popolazione femminile cessa […] il lavoro e partecipa ai riti di Bacco, al quale viene innalzato un inno con la celebrazione delle sue imprese»[7] (cfr. *Metam.*, IV, 1-30), le Minieidi, «[p]ersistendo nel loro rifiuto», «si chiudono in casa per dedicarsi ai lavori di Minerva, la dea che onorano in polemica opposizione a Bacco» e «[d]ecidono di accompagnare il lavoro di filatura e tessitura raccontandosi a turno delle storie»;[8] l'esplicitazione di una sequenza elencativa di vicende candidate alla narrabilità è infine coronata dalla scelta collettiva del mito della metamorfosi cromatica dei frutti del gelso:

'Placatus mitisque' rogant Ismenides 'adsis',
iussaque sacra colunt; solae Minyeides intus
intempestiva turbantes festa Minerva
aut ducunt lanas aut stamina pollice versant
aut haerent telae famulasque laboribus urgent;

---

littérature naît au moment où le blanc passe au noir, où l'amoiur verse dans la mort, impliquant l'un et l'autre. Elle tient lieu d'une union amoureuse, mais au lieu d'un rapport sexuel, elle choisit la mort: conséquence ultime d'une plaie *sans sanc*, où le sang s'est métamorphosé en encre pour donner corps à la lettre qui fonde les métaphores du discours amoureux».

[5] Cfr. GIANPIERO ROSATI, *Commento*, cit., p. 243: «Dal punto di vista della tecnica narrativa [nel quarto libro delle *Metamorfosi*] fa la sua prima comparsa il procedimento della *mise en abyme* con diversificazione delle voci narranti (che nei libri successivi, specie nel quinto, toccherà livelli di assoluto virtuosismo), che abitua il lettore del poema alla pluralità dei punti di vista e al potere conferito dalla parola, capace di affermare una verità a scapito di altre».

[6] Cfr. IDEM, *Il racconto del mondo. Introduzione* a PUBLIO OVIDIO NASONE, *Le Metamorfosi*, traduzione di Giovanna Faranda Villa, note di Rossella Corti, 2 voll., Milano, Rizzoli, 2010 (I ed. 1994), I, pp. 5-36: pp. 35-36: «la narrazione della storia del mondo, delle sue molteplici vicende e delle innumerevoli forme che lo hanno popolato, tende a offrirsi come una ripetizione virtualmente inesauribile di narrazioni, un universo nel quale il gesto del raccontare viene moltiplicato, replicato all'infinito. Il racconto del mondo finisce per apparire piuttosto come il mondo del racconto».

[7] GIANPIERO ROSATI, *Commento*, cit., p. 244.

[8] Ivi, p. 251.

e quibus una levi deducens pollice filum
'dum cessant aliae commentaque sacra frequentant,
nos quoque, quas Pallas, melior dea, detinet' inquit
'utile opus manuum vario sermon levemus
perque vices aliquid, quod tempora longa videri
non sinat, in medium vacuas referamus ad aures.'
dicta probant primamque iubent narrare sorores;
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,
an magis, ut sumptis illius filia pennis
extremos altis in turribus egerit annos,
nais an ut cantu nimiumque potentibus herbis
verterit in tacitos iuvenalia corpora pisces,
donec idem passa est, an, quae poma alba ferebat,
ut nunc nigra ferat contactu sanguinis arbor.
hoc placet; haec quoniam vulgaris fabula non est,
talibus orsa modis lana sua fila sequente.
(*Metam.*, IV, 31-54)

«Assistici placido e benevolo!». Queste erano le invocazioni delle donne dell'Ismeno, mentre compivano i riti dovuti. Soltanto le figlie di Minia restavano chiuse in casa, non rispettando la festa, completamente impegnate nel lavoro quando non sarebbe stato il momento di farlo: cardavano la lana, filavano, sedevano al telaio e costringevano anche le ancelle alla fatica. Una delle sorelle, mentre era intenta a tirare giù dalla conocchia il filo con le agili dita, propose: «Mentre le altre si danno bel tempo, dedicandosi a questi riti mistificatori, noi che restiamo in casa trattenute da Pallade, dea più importante, cerchiamo di alleggerire l'utile fatica delle mani parlando di vari argomenti e a turno raccontiamoci qualcosa che ci occupi e ci faccia passare piacevolmente il tempo». Le sorelle furono d'accordo e la esortarono a prendere l'iniziativa. Lei, che conosceva moltissime storie, ci pensò un po', non sapendo quale scegliere; era in dubbio se narrare la tua storia, Derceti di Babilonia, di te che, secondo le credenze dei Palestinesi, subisti una metamorfosi tale che le tue membra si ricoprirono di squame e finisti a guazzare nelle acque di uno stagno; o piuttosto quella di tua figlia che, copertasi di penne, passò i suoi ultimi anni in cima alle torri; oppure la storia di una naiade che col canto e la virtù potentissima di certe erbe convertiva i giovani in muti pesci, finché non le toccò la stessa sorte; oppure ancora la vicenda di un albero che produceva candidi frutti e li mutò poi in neri al contatto del sangue. Si decise per quest'ultima storia, che non era molto conosciuta, e la donna cominciò così a raccontare mentre continuava a filare la lana.

«Vieni benevolo e in pace», le donne d'Ismeno t'implorano,
e svolgono i riti a dovere; soltanto le figlie di Minia
restano a casa, ai mestieri di Minerva nell'ora sbagliata,
guastando la festa: chi fila, chi torce la lana col pollice,
chi tesse ostinata, e costringe le serve al lavoro.
Una di loro, stirando col pollice lieve lo stame,
«Tutte hanno smesso, imbrancate in un culto chimerico»,
dice; «ma noi, fedeli a una dea più potente, Minerva,
alleviamo alle mani il servizio parlando a piacere.
Per impedire che il tempo non passi mai, raccontiamoci
a turno qualche storiella: le orecchie non sanno che fare».

L'idea piace, e l'invitano le sorelle a parlare per prima.
Lei (ne sa tante) riflette sulla leggenda da scegliere:
raccontare di te, si domanda, Derceto babilonese,
che in forme mutate, a sentire le favole di Palestina,
hai preso a correre i laghi con gli arti coperti di scaglie?
O di sua figlia, piuttosto, che mise le piume
e restò in una candida torre per tutta la vita?
O di una Naiade avvezza, con scongiuri e con erbe stregate,
a tramutare in pesci silenti dei giovani corpi
finché non toccò a lei lo stesso? O dei candidi frutti di un albero,
bagnati di sangue e oggi fattisi neri?
Ecco, ha deciso: la storia è tutt'altro che nota,
e così attacca, scorrendo il suo docile filo di lana.[9]

Come si vede, in via generale è possibile indubbiamente affermare che *tessitura* e *racconto* si intrecciano: il *texĕre* materiale e fabulistico s'incrociano, celebrando ad un tempo l'etimologia e la consistenza del *textus*. Per il tramite dell'immagine di una *narratrice interna*/filatrice (seguita poi, nel medesimo atto narrativo, dalle due sorelle), l'autore enfatizza l'operazione di *ordito* costitutivamente inerente alla *narratio*; il *filo* del racconto, per quanto possa apparire naturale, è il risultato di una meditata azione costruttiva: *scorre* grazie alle virtù di un artigiano/artista che, per così dire, reclama visibilità meta-testuale.[10]

---

[9] Qui e in seguito, le citazioni dei segmenti testuali sono tolte rispettivamente dal testo latino offerto da PUBLIO OVIDIO NASONE, *Le Metamorfosi*, Milano, Rizzoli, 2010, cit., che riproduce l'edizione a cura di WILLIAM S. ANDERSON, *Ovidius. Metamorphoses*, Leibzig, Teubner, 1988[4]; dalla traduzione (1994) di GIOVANNA FARANDA VILLA, tratta dall'appena citata edizione Rizzoli 2010; e dalla traduzione (2007) di LUDOVICA KOCH, mutuata dalla già citata edizione Fondazione L. Valla / Mondadori 2007.

[10] Per la ricostruzione storico-letteraria delle vicissitudini e dei percorsi della metafora *testo : tessuto* (e per il riconoscimento della sua peculiare definizione in ambito romanzo), risulta assolutamente indispensabile la lettura del saggio di GUGLIELMO GORNI, *La metafora di testo*, in «Strumenti critici», 38, 1979, pp. 18-32; a proposito di questa «ex metafora» («La metafora di testo, poetico o in prosa, principio istituzionale della nostra cultura scritta, ancora in uso presso tutte le lingue che esprimano una letteratura, è piuttosto da considerare, secondo i ragionevoli criteri di Weinrich, una gloriosa ex metafora. Nell'età degli indumenti compatti, non tessuti, quella stessa che ha segnato la fine dei modelli di scrittura in senso lato "classici", è più che mai evidente che tra campo metaforico emittente (arte della tessitura) e ricevente (composizione letteraria, *écriture*) non vige più alcun rapporto di analogia, né alcuna possibilità di comparazione: non solo, ma gli stessi campi metaforici in quanto tali hanno mutato radicalmente di statuto e di significato, al punto da apparire alla nostra discrezione incommensurabili rispetto alla situazione di partenza. Come il cielo stellato di Tolomeo, specialmente per effetto della precessione degli equinozi, non è più quello che noi ora contempliamo, così anche "tessuto" e "testo" hanno cambiato natura e posto nell'universo dei segni, e rappresentano ora sfere di significati non sovrapponibili», ivi, p. 18), Gorni allega a più riprese citazioni ovidiane: cfr. per es. le notazioni relative al VI libro delle *Metamorfosi*: «Anche se linguisticamente estranea alla metafora di testo, la favola ovidiana del sesto delle *Metamorfosi* è straordinaria per l'invenzione di una storia immessa nel cuore del racconto. È il mito (vv. 1-145) della gara tessile ("lanificae artis") tra Aracne e Minerva, che trasforma infine l'animosa rivale ("Vive quidem, pende tamen, improba") in ragno, condannato a filare la sua antica tela per sempre. Anzitutto la genialità dell'autore spicca nella scelta delle immagini filate da Minerva: nella tela non

Più specificamente, occorrerebbe indagare le ragioni per cui Ovidio affida alle principesse Minieidi il racconto della storia dei due giovinetti babilonesi: è possibile supporre che nell'*intentio narratoris*, nella prospettiva cioè delle sorelle refrattarie al culto di Bacco e devote alla vergine Pallade, si nasconda una qualche finalità educativa (o pseudo-educativa) connessa ad un certo rifiuto dell'*eros* (o almeno ad una qualche forma di diffidenza verso la *libido* amorosa)? Ed è possibile ipotizzare che tale *intentio* si scontri frontalmente (o comunque dialoghi in una qualche modalità) con l'*intentio auctoris*? E che l'*intentio operis* trascenda – e non sarebbe un'eccezione nel panorama dell'autentica letteratura – l'una e l'altra?[11]

Pare legittimo, in ogni caso, pensare alla presenza di una ragione *implicita*, cooperante rispetto a quella *esplicita*, di netto sapore callimacheo: «haec quoniam vulgaris fabula non est» (v. 53).[12] L'espressa motivazione della ricerca della *novitas*

---

solo si accampano "bis sex caelestes medio Iove sedibus altis", tra i quali essa stessa armata, ma anche esempi mitici di folle audacia punita (mortali che avevano osato gareggiare con gli dei: "quattuor in partes certamina quattuor addit"). La punizione divina consiste in altrettante metamorfosi. […] Nell'invenzione ovidiana la *mise en abîme* è duplice: sia in rapporto alla gara in svolgimento (si tratta infatti di *certamina*), sia alla sua prevedibile conclusione (la sanzione ogni volta è una metamorfosi). Ma più importa che nel "testo" di Minerva si rispecchi l'intero libro ovidiano, le *Metamorfosi*, secondo un rapporto evidente, da macro a microcosmo. La tela di Minerva è tessuto e testo, per giunta privilegiato ("et vetus in tela deducitur argumentum")» (ivi, pp. 22-23).

[11] Sulla questione delle *intentiones* letterarie (*narratoris*/*auctoris*/*operis*), cfr. ANTOINE COMPAGNON, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998; trad. ital. di Monica Guerra, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Torino, Einaudi, 2000, *passim*.

[12] Cfr. GIANPIERO ROSATI, *Commento*, cit., p. 244: «Nella cornice costituita dalla vicenda delle Minieidi vengono inseriti *en abyme* altri tre racconti, ognuno rispettivamente affidato alle voci delle tre sorelle. Le tre narratrici interne fanno dichiarazioni di poetica callimachea (vv. 43 sgg. e 276 sgg.), in nome di una *novitas* che sembra riflettere il programma esposto dal narratore esterno nel proemio»; p. 254: «Il rifiuto […] di narrare storie troppo note a favore invece di una storia scelta proprio per la sua *novitas* (cfr. v. 284), perché *non vulgaris* (v. 53), è un criterio di evidente matrice callimachea (fr. I, 25 sgg. Pfeiffer): colpisce però che le vicende elencate nella preterizione di v. 44 sgg. […] come "popolari" siano invece per noi pressoché sconosciute (l'aristocratico callimachismo letterario delle Minieidi sembra corrispondere al loro disprezzo del carattere popolare del culto di Bacco: cfr. specialmente vv. 37-39). Se non si vuole pensare a un caso fortuito della tradizione, si può sospettare una mossa analoga a quella del proemio al mezzo delle *Georgiche* (richiamato al v. 41), dove Virgilio motiva le sue scelte poetiche, *à la Callimaque*, con l'identica constatazione che *omnia iam vulgata* (III, 4), cui segue però un'esemplificazione di temi che sono sorprendentemente ellenistico-callimachei (vv. 4-8)».

Cfr. anche NIALL RUDD, *Pyramus and Thisbe in Shakespeare and Ovid.* A Midsummer Night's Dream *and* Metamorphoses *4. 1-166*, in *Creative imitation and Latin literature*, edited by David West & Tony Woodman, Cambridge – London – New York – Melbourne, Cambridge University Press, 1979, pp. 173-193: pp. 174-175: «The girl chose the story, we are told, because it was not well known – 'quoniam vulgaris fabula non est' (53). *When* was the story not well known? The answer ought to be 'in the legendary period of Orchomenus' past', in which case the assertion could naturally claim no historical authority. Did Ovid, then (or his source), simply want to provide a plausible reason for the girl's choice? Perhaps. But there is no reason to think that the tale of Pyramus and Thisbe would have been any *less* familiar than the other stories which are passed over. The phrase, therefore, will not bear close examination. But in regard to the Roman readership one

non esclude la possibilità esegetica di captare sottilmente un *perché* più o meno sotterraneo che giustifichi più solidamente la collocazione del *micro* della narrazione interna nel *macro* della cornice esterna; pare infatti molto difficile supporre l'inesistenza di un forte legame tra le narratrici e il narrato, tra il *soggetto enunciante* (o *enunciatore*) e l'*enunciato*, tra le protagoniste dell'atto comunicativo e la comunicazione stessa.

In altri termini, *ri-leggere* il testo ovidiano dovrà significare anche *tornare* al testo-archetipo sforzandosi, quanto più possibile (e soprattutto in determinati frangenti), di lasciare sullo sfondo le numerose riscritture e transcodificazioni diacronicamente stratificatesi; così, se molte reinterpretazioni del mito hanno potuto fare a meno della cornice (ed è indubbio che la *fabula* abbia *anche* una sua intrinseca validità, egregiamente dimostrata *a posteriori* da questo tipo di ricezione), ciò non può assolutamente significare che una ri-lettura obiettiva e criticamente fondata del racconto originale possa escludere dal suo orizzonte esegetico l'attivo rapporto che congiunge narrazione primaria e narrazione secondaria, *cornice* narrante e *fabula* narrata, *vergini* enuncianti ed *eros* enunciato.

Né si può tralasciare di rimarcare il *côté* mesopotamico che pare emergere con una sua specifica forza nel ventaglio delle proposte narrative (situato per l'appunto in quella *cornice* che ci può dire probabilmente molto dell'incorniciato *quadro* della *fabula*), campionario – questo – comprendente la storia di Derceto, «la dea dell'amore siriaca»[13] tramutata in pesce, quella di sua figlia Semiramide, regina di Babilonia trasformata in colomba, «animale sacro alla dea dell'amore»,[14] quella della naiade – ancora 'itticamente' – metamorfizzante e metamorfosata, e infine quella dell'albero («arbor», v. 52) dai candidi frutti destinati ad una sanguinolenta *transformatio* cromatica («contactu sanguinis», *ibidem*: si osservi, tra l'altro, che quanto qui resta volutamente, con ogni probabilità anche per una sapiente strategia di *suspence*, nell'indefinito [*arbor*, *contactu sanguinis*], sarà spesso *apertis verbis* dichiarato nelle riscritture – per cui si parlerà esplicitamente di *moro* e di *sangue degli amanti* – proprio in quanto il riscrittore sarà perfettamente consapevole della sua mansione di narratore di secondo grado, di affabulatore di una *fabula* già nota).

Da più parti è stata sottolineata l'importanza di non sottostimare le palesi spie di una possibile radice *vicino-orientale* della storia di Piramo e Tisbe:[15] per quanto

---

may perhaps conclude that Ovid would have avoided making the statement if the story had in fact been familiar in his own time. If so, it looks as if the situation altered after the appearance of the *Metamorphoses*; for in the fifty years following Ovid's death the suicide of Thisbe became a fairly common subject of Pompeian wall-painting». Per quanto concerne gli affreschi pompeiani citati da Rudd, cfr. PASCALE LINANT DE BELLEFONDS, *Pyramos et Thisbe*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, VII, 1. *Oidipous – Theseus*, Zürich und München, Artemis, 1994, pp. 605-607.

[13] GIANPIERO ROSATI, *Commento*, cit., p. 254.

[14] Ivi, p. 255.

[15] Cfr. soprattutto T. T. DUKE, *Ovid's Pyramus and Thisbe*, in «The Classical Journal», 66, 4, 1971, pp. 320-327. Per una sintesi relativa alla questione delle possibili fonti (e delle versioni alternative) della *fabula*, cfr. GIANPIERO ROSATI, *Commento*, cit., pp. 256-257: «Le attestazioni latine della storia sono tutte posteriori a Ovidio e da lui dipendenti (così come alcune raffigurazioni

esclusi dallo spazio di una dicibilità piena ed estesa, i tre racconti mesopotamici di metamorfosi, per via di *preterizione*, ben delineano lo spettro di azione in cui *si radica* (e da cui, secondo taluni, è stata probabilmente, per così dire, *estirpata*) la storia dei miseri giovinetti; alcuni interessanti studi hanno infatti indagato o, meglio, prospettato con notevole profitto euristico le possibili origini vicino-orientali della *fabula*, giungendo talora a specificare, come avremo modo di verificare successivamente, la matrice religiosa del *tabu* dell'*uscita dai confini*.

È stata talora enfatizzata l'incongruenza, su base geografica, tra narratrici e narrato, ossia la discrasia tra l'origine *greca* delle principesse narranti e l'universo fabulistico *mesopotamico* da loro evocato e raccontato.[16] Come sanare questa contraddizione? Basta rivelarne l'apparente inverosimiglianza o bisognerà piuttosto ricercare le ragioni di una verosimiglianza *storico-geografica* (la plausibilità di un'estesa diffusione delle leggende vicino-orientali) o, meglio, di una verosimiglianza *artistica* (e cioè l'intima necessità, cui prima si accennava, che profondamente congiunge la *storia-nella-storia* alla *cornice*)?

Come si vede, il terreno euristico già non pare privo di affascinanti problematicità. Ma affrontiamo ora la *fabula* propriamente detta. Si è deciso qui, a scopo espositivo, di scandire il racconto in alcune *macrosequenze*; in particolare, sembra opportuno riferirsi alle ragionevoli suddivisioni operate da Rosati nell'ambito del suo commento (ne prenderemo a prestito anche l'*elocutio*):

---

in affreschi pompeiani […]); quelle greche finora note, rare e tarde (soprattutto NONNO [DI PANOPOLI], XII, 84-85), presupponevano invece una versione che è l'eziologia del Piramo, fiume della Cilicia […]. Costui sarebbe stato un giovane innamorato di Tisbe, e da lei ricambiato, che avrebbe seguito nella morte l'amata, suicida perché incinta; gli dèi, per pietà, avrebbero trasformato lui nel fiume omonimo, e lei in una fonte contigua (una vicenda simile cioè alla storia di Alfeo e Aretusa: cfr. V, 577-641). Questa versione è documentata anche in rappresentazioni musive del II-III secolo d.C. a Cipro [cfr. PETER E. KNOX, *Pyramus and Thisbe in Cyprus*, in «Harvard Studies in Classical Philology», 92, 1989, pp. 315-328] e in altri reperti figurativi (IV-V secolo d.C.) scoperti recentemente […], dove accanto ad alcuni elementi propri della versione greca (come la metamorfosi fluviale) vediamo attestata non solo la presenza di una fiera (con un velo tra le fauci) ma anche l'elemento eziologico tipico di quella latina, cioè la metamorfosi dei frutti del gelso. Anziché quindi riflettere l'andamento specifico della storia come circolava in area greca, è più probabile che la documentazione iconografica attesti un'avvenuta mescolanza di elementi derivanti sia dalla prima (che rimane quindi piuttosto oscura) sia dalla seconda, cioè da Ovidio […]. Non sappiamo dunque quali fossero gli elementi caratteristici di una storia che dovette nascere come saga locale, e che il poeta latino avrà adattato al suo scopo ambientandola a Babilonia e modificandone alcuni aspetti, quali p. es. l'eziologia-metamorfosi che ne giustifica la narrazione (vv. 51-52): non più quella del fiume di una lontana regione orientale, ma dei frutti di una pianta, la *morus nigra*, familiare ai Romani (PLINIO, *Nat. Hist.*, XVI, 102) e ai lettori di poesia augustea (VIRGILIO, *Ecl.*, 6, 22; ORAZIO, *Serm.*, II, 4, 22). Un recente ritrovamento papiraceo (*PMich.* inv. 3793, edito nel 1980, e databile al I sec. a. C. […]) ci ha però fornito i resti di uno schema narrativo che presenta forti analogie con la storia di Ovidio […]. Indipendentemente dall'eventuale presenza del tema della metamorfosi arborea (cui potrebbe far pensare l'accenno ai "frutti" di I, 2 […]), le forti convergenze con Ovidio (cui si dovrà lo spostamento della scena da Cipro a Babilonia) sembrano rinviare al comune modello ellenistico della storia».

[16] Cfr. per es. PAUL PERDRIZET, *Légendes babyloniennes dans les* Métamorphoses *d'Ovide*, in «Revue de l'histoire des religions», 105, 53, 1932, pp. 193-228: p. 193.

55-92. Presentazione dei personaggi e ambientazione della vicenda. I due giovani, innamorati contro la volontà dei genitori, possono comunicare solo attraverso una fessura del muro che separa le loro case: decidono perciò di incontrarsi di notte fuori città, fissando un appuntamento presso una pianta di gelso.

93-104. Tisbe, arrivata per prima all'appuntamento, durante l'attesa vede una leonessa, reduce da un pasto cruento, che si avvia a bere presso la fonte vicina. Mentre fugge impaurita a nascondersi, le cade un velo su cui la leonessa lascia col muso delle tracce di sangue.

105-127. Quando Piramo arriva e trova, accanto alle orme di una fiera, il velo di Tisbe insanguinato, impugna un'arma e, convinto di aver causato la morte di lei, si uccide. Il sangue che esce dalla sua ferita schizza in alto fino a macchiare i frutti del gelso.

128-166. Quando esce dal suo nascondiglio, Tisbe trova il corpo morente di Piramo e, compreso l'equivoco di cui è stato vittima, decide di darsi anche lei la morte. Non prima di aver espresso due desideri, che saranno appagati: i genitori permetteranno che i loro cadaveri siano sepolti insieme, e gli dèi che i frutti del gelso abbiano da allora in poi il colore del sangue.[17]

In forma ancora più sintetica, potremo enucleare così:

Macrosequenza A (vv. 55-92): nascita dell'amore contrastato.

Macrosequenza B (vv. 93-104): Tisbe e la leonessa.

Macrosequenza C (vv. 105-127): suicidio di Piramo.

Macrosequenza D (vv. 128-166): suicidio di Tisbe.

All'interno delle macrosequenze, è agevole individuare alcuni nuclei minori:

Sequenza A1 (vv. 55-64): presentazione dei personaggi, ambientazione e nascita dell'amore contrastato dai genitori.
Sequenza A2 (vv. 65-78): comunicazioni amorose attraverso la fessura del muro.
Sequenza A3 (vv. 79-92): progettazione della sortita notturna.

Sequenza B1 (vv. 93-95): fuga di Tisbe dalla città.
Sequenza B2 (vv. 96-100): arrivo della leonessa e fuga di Tisbe.
Sequenza B3 (vv. 101-104): insanguinamento del velo.

Sequenza C1 (vv. 105-114): ritrovamento dei segnali funesti da parte di Piramo e sua invocazione ai leoni.
Sequenza C2 (vv. 115-124): invocazione al velo e suicidio di Piramo.
Sequenza C3 (vv. 125-127): mutazione cromatica dei frutti del gelso.

Sequenza D1 (vv. 128-136): esitazioni di Tisbe al riconoscimento del luogo e del corpo.
Sequenza D2 (vv. 137-153): disperazione di Tisbe.
Sequenza D3 (vv. 154-166): preghiere di Tisbe e suo suicidio; appagamento postumo dei suoi ultimi *desiderata*.

[17] GIANPIERO ROSATI, *Commento*, cit., pp. 258, 263, 264 e 266-267.

Procediamo dunque con la lettura della Macrosequenza A:

‘Pyramus et Thisbe, iuvenum pulcherrimus alter,
altera, quas Oriens habuit, praelata puellis,
contiguas tenuere 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 utrique;
id vitium nulli per saecula longa notatum
(quid non sentit amor?) primi vidistis amantes
et vocis fecistis iter; tutaeque per illud
murmure blanditiae minimo transire solebant.
Saepe, ubi constiterant hinc Thisbe, Pyramus illinc,
inque vices fuerat captatus anhelitus 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 pruinosas 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 relinquant,
neve sit errandum lato spatiantibus arvo,
conveniant ad busta Nini lateantque sub umbra
arboris: arbor ibi niveis uberrima pomis,
ardua morus, erat, gelido contermina fonti.
Pacta placent; et lux tarde discedere visa
praecipitatur aquis, et aquis nox exit ab isdem:
(*Metam.*, IV, 55-92)

«Piramo e Tisbe, giovane bellissimo lui, eccezionale lei tra le fanciulle d’Oriente, abitavano case vicine in quell’alta città che, a quanto si dice, Semiramide cinse di mura di mattoni. La vicinanza fece sì che si conoscessero e allacciassero tra loro i primi rapporti: col tempo si sviluppò l’amore. Si sarebbero sposati secondo la legge se i rispettivi padri non vi si fossero opposti. Ma a una cosa non poterono opporsi: al folle divampare della loro passione. I due non ne facevano parola con nessuno, comunicavano a cenni e intanto il fuoco, quanto più era tenuto nascosto, tanto più si faceva ardente. Le loro case avevano una parete in comune, percorsa da una crepa leggera che risaliva all’epoca della costruzione. Per tanto tempo nessuno aveva rilevato questa imperfezione, ma i due innamorati

la notarono per primi (che cosa mai sfugge all'amore?) e la usarono come tramite per scambiarsi messaggi: le loro espressioni di tenerezza solevano passare sicure, in un sussurro, attraverso quella fessura. Spesso, quando Piramo e Tisbe si trovavano l'uno di qua e l'altra di là e ciascuno aveva captato il respiro dell'altro, si lamentavano: "Parete maligna, perché ti opponi al nostro amore? Che cosa ti costava permetterci di unirci con tutto il corpo o, se questo era troppo, aprirti almeno quel tanto che ci consentisse di scambiarci dei baci? Ma non dobbiamo essere ingrati. Riconosciamo di doverti la possibilità di inviare messaggi alle orecchie amate". Una volta, dopo essersi ripetute queste vane parole dalle due sedi opposte, al calar della notte si congedarono con un addio e ciascuno diede alla sua parte di muro dei baci che non sarebbero giunti dall'altra parte. Quando l'aurora successiva ebbe messo in fuga le stelle e i raggi del sole ebbero fatto evaporare la rugiada dei prati, tornarono al solito posto. Allora, dopo aver dato sfogo ai loro lamenti, stabilirono di cercar di eludere la sorveglianza col favore della notte e di uscire prima di casa e poi dalla città; per non perdersi, vagabondando nell'ampia pianura, decisero di incontrarsi presso il sepolcro di Nino e di nascondersi sotto un albero: c'era lì infatti un albero pieno di candidi frutti, un altissimo gelso che si ergeva sul margine di una fresca fonte. Questo fu l'accordo. Il giorno sembrò loro lentissimo a eclissarsi, ma alfine tramontò nelle acque da cui tosto emerse l'oscurità della notte.

«Piramo e Tisbe, il primo il più bello dei giovani,
l'altra la più ammirata ragazza d'Oriente,
abitavano in case contigue, nella città che si dice
cinta da Semiramide in un'alta muraglia di cotto.
La vicinanza li fece scoprire e avviarsi a conoscersi,
crebbe col tempo l'amore, e volevano unirsi per legge:
glielo proibirono i padri, benché impotenti a proibirgli
di perdere la testa, bruciando l'uno per l'altra.
Nessun confidente: si parlano a gesti e segnali,
più occultano la fiamma, più avvampa, in occulto, la fiamma.
C'era una lieve crepa, contratta a suo tempo,
in costruzione, dal muro comune alle case dei due,
difetto mai da nessuno scoperto per secoli e secoli
(ma di che non s'accorge l'amore?). A vederlo per primi
foste voi, innamorati, facendone una via per la voce:
un sussurro, e senza rischio passavano tenere frasi.
Più volte, con Tisbe in piedi di qua e di là Piramo
a cogliere il fiato a turno sulla bocca dell'altro,
"Ah, muro geloso, perché segregare due amanti?
Che sarebbe per te farci stringere in tutte le membra",
dicevano, "o aprirti, se è troppo, quanto basta a lasciarci baciare!
Ma ingrati non siamo; ammettiamolo, è a te che dobbiamo
lo spiraglio che guida le frasi all'orecchio che amiamo".
Così, dopo tanti vani lamenti, divisi com'erano,
si dissero addio nella notte che calava, e impressero baci
ognuno dal suo lato, che di là non passavano.
Poi, tornata l'aurora a spegnere i fuochi notturni
e il sole ad asciugare coi raggi le piante brinate,
s'incontrarono al solito posto. E lì, in un sussurro,
prima piangono a lungo, poi decidono, nella tacita notte,
d'ingannare i guardiani, provare a passare la porta
e, usciti di casa, a lasciarsi l'abitato alle spalle.
Per non smarrirsi vagando in aperta campagna,
s'incontreranno alla tomba di Nino, celandosi all'ombra

dell'albero: c'è appunto lì un albero gravato di bacche di neve,
un gran gelso sull'orlo di una fredda sorgente.
L'accordo li esalta, e il giorno, che sembra calare lentissimo,
s'immerge in mare, poi da quel mare si leva la notte.

«Pyramus et Thisbe»: come si vede, il racconto inizia significativamente con il cartiglio indicante i due protagonisti della vicenda; si tratterebbe, secondo Otto Steen Due, dell'evocazione di un titolo da *romanzo alessandrino*:[18] il sigillo onomastico costituirebbe un'allusione a questo tipo di produzione della tarda grecità di largo consumo, massimamente incentrata, come è ben noto, sulle peripezie di coppie di innamorati. Sul *seuil* genettiano del testo, il poeta di Sulmona, dunque, sottilmente addita un genere che ad un tempo recepisce e trasgredisce: non ci sarà infatti nessuna *agnizione* a prevenire l'esito tragico.

L'indicazione incipitaria può valere pertanto ad introdurre un discorso più ampio, quello relativo alla pluri-*genericità* della *fabula*: una storia che si preannuncia come condensazione di un *romanzo* (greco), ma che non ne possiede l'*happy end*; una storia che fruisce di un *tòpos* peculiarmente *elegiaco* come quello del *paraclausìthyron*, trasformandolo tuttavia notevolmente; una storia che tristemente degenera nei toni cupi della *tragedia*, senza disporre, come pur vorrebbero le pseudo-prescrizioni della *Poetica* aristotelica, di personaggi espressamente indicati come socialmente nobili (discrasia che, come vedremo, la librettistica settecentesca proverà a sanare mediante l'*upgrading* regale dei *characters*); una storia collocata in un *poema epico-mitologico*, connotata da una forte componente *metamorfico/eziologica*, che però spesso pare essere sopravanzata, nella ricezione (ma evidentemente anche a causa della configurazione delle armoniche del testo-base), dal versante più prettamente amoroso (pure ad essa, invero, fittamente intrecciato); una storia che è ad un tempo anche *fiaba* e *novella*, pur senza esaurirsi in tali classificazioni generiche; e così via. Si potrebbe anche iniziare ad avanzare prudentemente l'ipotesi che tale compresenza di elementi così diversificati sul piano dei generi letterari, a ben guardare, possa aver costituito una delle ragioni della sua infinita ri-traducibilità semiotica, della sua inappagata tensione a re-inventarsi e ad essere re-inventata, della sua inesausta tensione a metamorfizzarsi. Detto altrimenti, la *pluri-direzionalità generica* della straordinaria fortuna della *fabula* pare insita nella *pluri-genericità* stessa dell'ordito originario.

Non solo. L'indicazione onomastica posta sulla soglia della narrazione sembra dirci della crudele verità di *unione* e *disunione* su cui giace l'intero *plot*: già nell'atrio dell'intreccio, i due amanti sono presentati nella loro vicinanza/distanza; quell'amore totale, di totale identificazione, cui aspirano, è sin dall'inizio negato: ci sarà sempre un muro ad avvicinarli e a dividerli; per quanto possa essere minimo (una congiunzione, per l'appunto: «Pyramus *et* Thisbe»), ci sarà sempre un ostacolo a

[18] Cfr. GIANPIERO ROSATI, *Commento*, cit., p. 258: «i nomi dei due protagonisti che occupano il primo emistichio fungono da titolo del romanzo erotico di cui inizia il racconto (sul modello ellenistico documentato in Cherea e Calliroe, Antea e Abrocome, ecc.: OTTO STEEN DUE, *Changing Forms. Studies in the* Metamorphoses *of Ovid*, Copenhagen, [Gyldendal], 1974, p. 124)».

frapporsi. Si potrebbe obiettare che non si tratta di una scelta iconica, ma di un mero condizionamento della saussuriana *langue* (il che, tra l'altro, in una storia che è anche storia di *condizionamenti* sociali, potrebbe anche possedere un suo sintomatico senso): eppure, a mio avviso, non vi è chi non possa vedere il sistema grafico-iconico in cui essa naturalmente si inscrive.

Non è casuale infatti che la conclusione del medesimo verso (v. 55) si appunti su un «alter» (immediatamente seguito da una virgola) e che quello successivo (v. 56) principi su un'«altera»: la costruzione chiastica dell'intera formulazione («iuvenum pulcherrimus alter, / altera, quas Oriens habuit, praelata puellis») consente di avvicinare e allo stesso tempo di allontanare, complice l'inarcatura, i due personaggi (non mette conto di notare che un'eventuale costruzione parallelistica: "alter iuvenum pulcherrimus, / altera, quas Oriens habuit, praelata puellis", al netto del difetto metrico, non avrebbe ottenuto il medesimo effetto di *avvicinamento negato*, bensì soltanto quello di un'anodina distanza tra due distinte identità; la soluzione ovidiana insiste invece sull'unione forzatamente spezzata: spezzata come dal brusco avvicendamento esametrico).

E non è casuale quel superbo iconismo che a v. 71 visibilmente ostenta nel mezzo grafico la fisica separazione dettata dal muro, complice un altro chiasmo, ben evidenziato da William S. Anderson («a chiastic arrangement of the two at the wall in 71»):[19] «saepe, ubi constiterant *hinc Thisbe, Pyramus illinc*», lì dove il segno interpuntivo si fa segno tangibile dell'*invidus paries* (l'assenza di chiasmo, ancora una volta, non avrebbe garantito, ovviamente, l'effetto semantico: "hinc Thisbe, illinc Pyramus" avrebbe comunicato esclusivamente un dato di separazione e non quell'*unita separazione* o *separata unione* rimarcata dal testo).[20]

Una relativa basta, in Ovidio, ad evocare un bachtiniano cronotopo: «quas Oriens habuit» (v. 56), indicazione – questa – che suggerisce una lontananza ad un tempo temporale e geografica: il distanziamento consente di conferire alla narrazione una curvatura peculiarmente *favolistica* ("C'era una volta in un paese lontano…"). Ed è in questo Oriente di un tempo lontano che si consuma la vicenda della *bellezza* e della *giovinezza* («iuvenum pulcherrimus», «praelata puellis»):[21] in un trionfo allitterativo di /p/ e /l/ (*pu*lcherrimus … *p*rae*l*ata *p*ue*ll*is: segno insistito della beltà-*pulchredo*), oltre che di geminate (pulche*rr*imus … pue*ll*is: allusione, ancora una volta, al tema della coppia unita e separata? unita nella doppia, separata nella distinta consonante (rotante *vs* liquida)?), si delineano ad un tempo, sul piano della mera *descriptio*, la caratterizzazione sintetica (molto sintetica, se si pensa alle iperfetazioni di numerose riscritture) dei due personaggi, *belli* e *giovani*, per l'appunto come da romanzo

[19] WILLIAM S. ANDERSON, *Notes to Book 4*, in *Ovid's Metamorphoses. Books 1-5*, edited by William S. Anderson, Norman – London, University of Oklahoma Press, 1997, pp. 410-496: p. 420.

[20] Sulla «presenza assente», cfr. PHILIP HARDIE, *Ovid's poetics of illusion*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, *passim*.

[21] Cfr. NIALL RUDD, *Pyramus and Thisbe in Shakespeare and Ovid.* A Midsummer Night's Dream *and* Metamorphoses *4. 1-166*, cit., p. 173: «at the very beginning we learn that Ovid has in mind an eastern story of youth and beauty».

greco;[22] sul piano della semantica della vicenda, la complanarità di due figure beffardamente destinate però a non unirsi: entrambi giovani (*iuvenum*, *puellis*), entrambi straordinariamente belli (*pulcherrimus*, *praelata*: con il sospetto, forse, di un eccesso, di un *-iper*, di una distinzione – bellissimo lui, eccezionale lei tra le fanciulle d'Oriente – che da *privilegio* diviene *condanna*), seguono percorsi paralleli, tanto paralleli da non incontrarsi mai se non nella morte; sul piano degli archetipi, il cerchio magico che stringe all'Oriente e alla lontananza cronologica l'evocazione *romantica*[23] dei tratti universali della gioventù e della beltà.

Nell'affinità anaforica dei due versi successivi al distico iniziale (vv. 57-58: «contiguas tenuere domos, ubi dicitur altam / coctilibus muris cinxisse Semiramis

---

[22] Cfr. GIANPIERO ROSATI, *Commento*, cit., p. 258: «Altro tratto romanzesco è l'eccezionale bellezza dei due giovani amanti».

[23] Cfr. NIALL RUDD, *Pyramus and Thisbe in Shakespeare and Ovid.* A Midsummer Night's Dream *and* Metamorphoses *4. 1-166*, cit., p. 174: «the only Semiramis that we meet in Ovid is the grande amoureuse described by Ctesias [cfr. OVIDIO, *Amores*, I, 5, 11]. And this has a bearing on our topic, for when Thisbe is called *Babylonia Thisbe* (99) and is described as living "ubi dicitur altam / coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem" (57-58) she is thereby linked with a city of romance and adventure»; p. 176: «So we have a tale from the east of violent death in a forest by moonlight; a tale of two beautiful young people whose love is mutual and equal and aims at marriage, but is frustrated and forced into concealment; a love which involves all the faculties, overcomes fear, is full of tenderness and concern, and is faithful unto death. I have summarized the familiar story in these terms, because *it has sometimes been stated by scholars* who should have known better *that romantic love was unknown in classical antiquity* [corsivo mio] [the crudest and most influential statement of this view is given by C[LIVE] S[TAPLES] LEWIS, *The Allegory of Love.* [*A Study in Medieval Tradition*], Oxford, [Oxford University Press], 1936, pp. 2-5; a refutation is conducted on a very broad front by P[ETER] DRONKE, *Medieval Latin and the Rise of the European Love-Lyric*, Oxford, [Clarendon Press], 1965, vol. I; the presence of romantic love in certain areas of Roman elegy is discussed by J[OHN] P. SULLIVAN, *Two Problems in Roman Love Elegy*, in «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 92, 1961, pp. 522-536: pp. 528-536; further evidence is afforded by the Greek romances]. If true, this would be a fact of momentous importance, and it would greatly strengthen the case of those who regard the ancient world as desperately foreign. But *it is not true, as the story of Pyramus and Thisbe amply demonstrates* [corsivo mio]. But now we must draw a distinction. *If Pyramus and Thisbe are romantic lovers, it does not follow that Ovid can here be labelled as a romantic poet* [corsivo mio]. For combined with the elements noted above are certain features of style which suggest that *Ovid is not continuously involved with the lovers' feelings* [corsivo mio]. Consider first such expressions as 'sed vetuere patres: quod non potuere vetare' (where *potuere* rhymes with *vetuere* while half echoing the sounds of *patres*), 'hinc Thisbe, Pyramus illinc' (where the separation implied in *hinc/illinc* is reinforced by the chiasmus), 'tutae … murmure blanditiae minimo transire solebant' (where a tiny whisper passes safely through a tiny chink), 'lux … praecipitatur aquis, et aquis nox exit ab isdem' (which elegantly conveys the alterning pattern of day and night), '"una duos" inquit "nox perdet amantes"' (where at such an extreme moment Pyramus still manages to shape a sequence of adjective adjective noun noun, in which the adjectives present a numerical antithesis). The marvellous neatness and dexterity of such phrases remind us we are still reading the author of the *Amores*. Or again, take those beautiful lines: "oraque buxo / pallidiora gerens exhorruit aequoris instar, / quod tremit, exigua cum summum stringitur aura" (134-136). […] Beautiful; but at this critical moment does it not imply *a slight distance between the poet and his subject* [corsivo mio]?».

urbem») pare di poter leggere in filigrana, ancora una volta, il tema della coppia o, meglio, della vicinanza/distanza contraddistinguente la nostra coppia (*contiguas* / *coctilibus*: eguaglianza nel gruppo *co-*, affinità nell'assonanza-consonanza di *-nti-* e *-cti-*, divergenza nella coda dei lemmi). Del resto, non sembra anche quel *tenuere* disgiungere graficamente, quale iconismo del muro, le *contiguas domos*?

Dopo il *who*, il *where* e il *when* affidati al primo distico («Pyramus et Thisbe» bei giovinetti; in Oriente; un tempo lontano), è il momento del primo *what* («contiguas tenuere domos»: una vicinanza da cui conseguono amore e rovina), ma è anche il tempo per un rinsaldamento geografico («ubi dicitur altam / coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem»), e non tanto o, quanto meno, non solo per la specificazione dell'«Oriens» (*iperonimo*) nella più determinata città di Babilonia (*iponimo*), cui fa riferimento l'ampia perifrasi, quanto piuttosto per l'evocazione di Semiramide (da riannodare evidentemente alla sua emersione precedente in qualità di figlia di Derceto, ossia da ricollocare nell'economia delle possibili radici vicino-orientali della vicenda e/o da intendere nella sua caratterizzazione erotica) e, soprattutto, per la sottolineatura del muro, dell'altissimo muro di cui è cinta la città.

Non vale qui soffermarsi tanto, come pure è stato fatto,[24] sulla dimensione archeologica del riferimento, attribuendo ad Ovidio nozioni di prima mano che di certo non poteva possedere:[25] è anzi l'*auctor* stesso a suggerire, ancora una volta, il clima di *favolistica* leggendarietà mediante il significativo stilema del 'si dice' (*dicitur*).

Conta piuttosto evidenziare la magistrale indicazione di un confine altissimo, invalicabile (vieppiù rafforzato, come è stato giustamente notato,[26] dal forte iperbato *altam … urbem*): il riferimento all'*invidus paries* è dunque preceduto da quello ad un'altissima città (alta non perché posta in collina, ma in quanto, pur se situata in pianura, cinta da altissime mura),[27] ad indicare, con ogni probabilità, la morfologia o,

[24] Cfr. soprattutto PAUL PERDRIZET, *Légendes babyloniennes dans les* Métamorphoses *d'Ovide*, cit., *passim*.

[25] Tra l'altro, è lo stesso Perdrizet a sostenere: «Au reste, Ovide n'avait pas vu Babylone et n'en avait pas d'idée exacte. Il ne faut pas donc donner à *altam urbem* un sens archéologique très précis. Il ne s'agit pas ici d'archéologie, mais de folklore poétique» (ivi, p. 202).

[26] Cfr. GIANPIERO ROSATI, *Commento*, cit., p. 258.

[27] Cfr. PAUL PERDRIZET, *Légendes babyloniennes dans les* Métamorphoses *d'Ovide*, cit., pp. 201-202: «*Altam urbem*: il ne s'agit pas de l'assiette de la ville, puisque Babylone s'étendait en plaine, sur les rives de l'Euphrate, il s'agit des constructions. Les Babyloniens, avec les matériaux dont ils disposaient, la brique, le bitumen, et suppléant par la voûte au manque de bois de charpente, pouvaient monter très haut leurs édifices. A Babylone, ce n'étaient pas seulement les *ziggourahs* dont la hauteur étonnait le regard, c'étaient aussi les remparts, les palais, avec les longues lignes perpendiculaires de leurs façades lisses, avec la montée d'ombre de leurs portes étroites. Cette impression de hauteur devait être renforcée par le fait que beaucoup de constructions se dressaient sur des *tells* resultant de l'éboulement d'édifices antérieurs, par l'étroitesse des rues qu'imposait la recherche de l'ombre, par l'emploi enfin, comme couverture, de dômes coniques […]. L'expression *altam urbem* est à entendre de la hauteur effarante ques les murs de Babylone avaient prise dans la tradition».

meglio, la planimetria di un doppio stringente cerchio: quello familiare (il *paries*) e quello sociale (l'*alta urbs* cinta dai suoi muri).

Né vale enfatizzare la contraddizione, più volte sottolineata,[28] tra l'ambientazione babilonese allusa in questi versi e il successivo riferimento alla tomba di Nino («busta Nini», v. 88), geograficamente ascrivibile, sul piano storico/geografico, alla città di Ninive: l'atmosfera favolistica ben permette, nella nebbia del 'sentito dire' («dicitur»), di compiere, come nelle cangianti dinamiche dei sogni, crasi inaspettate, di unire oniricamente spazi enormemente distanti.

Varrà invece la pena di scoprire nei «coctilibus muris» non tanto la verità storica delle costruzioni murarie orientali, diverse da quelle greche, che, basandosi sull'invenzione sumerica della cottura dei mattoni, potevano spesso presentare delle crepe[29] (una *fabula* segnata da una così grave *inverosimiglianza* quale l'esaudimento da parte dei genitori delle preghiere rivolte loro *in absentia* da Tisbe può/deve essere ricondotta a tali misure di *verosimiglianza* di caratura addirittura storico-edile-architettonica?), quanto piuttosto il possibile simbolismo di un fuoco che in svariate forme attraversa tutto il racconto, anche quale *interpretatio nominis* di *Pyramus* (dal greco *pŷr*, "fuoco"),[30] sino al rogo finale («quod… rogis superest», v. 166).[31]

Con estrema, incisiva sintesi, Ovidio dà conto dell'innamoramento, dai primi contatti dovuti alla vicinanza delle dimore allo sviluppo dell'amore («notitiam primosque gradus vicinia fecit, / tempore crevit amor», vv. 59-60): saranno *interstizi* di questo tipo, spazi vuoti lasciati nelle fila della narrazione, a stimolare la fantasia dei riscrittori, alcuni dei quali per esempio si dedicheranno a immaginare i dettagli di un'amicizia infantile che dai «trastulli» (Anguillara) addiviene ai tremori dell'*eros*; per il poeta di Sulmona conta, invece, solo stabilire la veloce cronologia di una fenomenologia dell'amore: la vicinanza (*vicinia*), la conoscenza (*notitiam*), i primi contatti (*primos… gradus*), l'amore vero e proprio (*amor*).

Efficacissimo l'emistichio «tempore crevit amor» che, nella sua nuda *brevitas*, condensa in ellissi la lunga maturazione di un amore: ecco, *maturazione*: esattamente come di un frutto; l'emistichio condensa allora in sé anche l'ardito simbolismo di una delle estrinsecazioni dei giochi di parola cari ad Ovidio; come è stato autorevolmente detto da Alison M. Keith, il racconto presenta un sottotesto di rimandi etimologici

---

[28] Cfr. per es. ivi, pp. 205-206.

[29] Cfr. ivi, p. 205: «Cette fente du mur mitoyen, par laquelle les amants pouvaient, non pas se toucher ni même se voir, mais se parler, n'aurait pas pu exister dans un mur de moellons, tells qu'étaient les murs des maisons grecques. Au contraire, en Mésopotamie, où l'on construit en briques crues, les accidents de ce genre sont chose fréquentes».

[30] Cfr. GIANPIERO ROSATI, *Commento*, cit., p. 265: «in *ferventi* [v. 120] vede un *pun* col nome di Piramo (πῦρ) Schmitzer [ULRICH SCHMITZER, *Meeresstille und Wasserrohrbruch. Über Herkunft, Funktion und Nachwirkung der Gleichnisse in Ovids Erzählung von Pyramus und Thisbe (*Met. *4, 55-166)*, in «Gymnasium», 99, 1992, pp. 519-545: p. 531, nota 64], che segnala (a p. 534) nella sezione 120-127 una serie di possibili connessioni etimologico-anagrammatiche con il carattere del personaggio».

[31] Cfr. ivi, p. 259: «L'insistenza sul tema del fuoco [v. 64] suona come anticipazione ironico-tragica del rogo funebre che chiuderà la vicenda [NIKOLAS HOLZBERG, *Ovids "Babyloniaka" (*Met. *4. 55-166)*, in «Wiener Studien», CI, 1988, pp. 265-277: p. 274]».

fondato sulla catena *amor* : *mora* (intesa come frutto) : *mora* (intesa come 'attesa', quella funesta attesa di Tisbe, dovuta al ritardo dell'amato) : *mors*.[32] Non mi pare, tuttavia, di ritrovare nella bibliografia pregressa una qualsiasi specifica annotazione relativa all'accostamento di lemmi così gravidi di possibili risonanze arboree quali *crevit* e *amor*: se è vero che, come è stato detto anche su base lessicale (cfr. per es. «arborei *fetus*», v. 125), i frutti rossi del gelso sono gli unici veri frutti/figli dell'amore dei due giovinetti, non si potrà non osservare che sin dall'inizio il loro amore (*amor*) cresce nel tempo (*tempore crevit*) simile ad un albero di gelso (*amor*/*mora*). In definitiva, quel sottinteso *wordplay* (*amor* = *mora*) pare giovarsi anche – e non mi pare sia stato sin qui notato – di un lemma verbale così connotato sul piano vegetale quale *crescĕre*.

Si diceva del fuoco: sono numerosi i riferimenti a tale elemento nei versi successivi («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», vv. 60-64). Le fiaccole nuziali (*taedae*), il reciproco incendio amoroso (*ardebant*), il fuoco passionale nascosto (*ignis*) sono tutti nomi di Piramo-*fuoco*, ma di un fuoco che non appicca *su*, bensì *tra*; inizia così la cabala dell'uno e del due (già prefigurata nel tema dell'unione/separazione): «*ex aequo* captis ardebant mentibus *ambo*» (lett. "i due ardevano allo stesso modo, catturate le menti").

Ex aequo ed *ambo* sono posti ai due estremi del verso, ad evocare l'unità e la diseguaglianza, la vicinanza e la distanza. Il desiderio di unione matrimoniale (*taedae ... iure coissent*: desiderio non abnorme se è vero che vorrebbe incanalarsi nelle strade dettate dalla legge, *iure*) è ostacolato, anzi espressamente vietato dai *patres* («sed vetuere patres»: l'avversativa incipitaria è affilata come la lama dell'interruzione di un sogno, della *rêverie*, nella fattispecie, della consacrazione sponsale), *patres* che però non possono vietare («non potuere vetare») il divampare della passione dei propri figli,[33] secondo un modulo che quasi pare anticipare l'affermazione, ai limiti del *concettoso*, di una Tisbe prossima al suicidio: «quique a me morte revelli / heu sola poteras, poteris nec morte revelli», vv.152-153 ("Tu che solo dalla morte potevi essermi strappato, nemmeno da essa potrai esserlo"). Poter vietare *vs* non poter vietare, poter strappare *vs* non poter strappare: a tema è, con ogni evidenza, un amore in grado di superare l'ostacolo (le mura della città, la parete dell'abitazione, i divieti genitoriali), anche quello della morte; gli ostacoli, cioè, *possono* (*potuere*, *poteras*, *poteris*) esercitare la loro funzione, ma nei limiti prescritti da Amore (*non potuere*, *poteris nec*).

---

[32] Cfr. ALISON M. KEITH, *Etymological wordplay in Ovid's 'Pyramus and Thisbe' (*Met. *4. 55-166)*, in «The Classical Quarterly», n. s., 51, 1, 2001, pp. 309-312.

[33] Cfr. UMBERTO CURI, *Miti d'amore. Filosofia dell'eros*, Milano, Bompiani, 2009, p. 228: «Un […] tema di fondo […] [risulta essere] l'impossibilità di realizzare l'unione tanto desiderata come conseguenza di una proibizione esterna, in particolare del divieto imposto dalle rispettive famiglie. Questa imposizione non cancella, ma al contrario rafforza, il sentimento dei due amanti, spingendoli a compiere gesti che condurranno ad un esito luttuoso».

Un amore privo di testimoni e di confidenti («conscius omnis abest», v. 63), diverso quindi da numerosi amori *tragici* (si pensi anche soltanto alla nutrice di Fedra nell'*Ippolito* euripideo).[34] Un particolare, questo, destinato spesso ad essere potentemente mutato nelle riscritture e nelle transcodificazioni del mito, in cui compariranno, per usare un linguaggio proppiano, *aiutanti* del protagonista maschile e di quello femminile, oltre che *avversari* a vario titolo informati della bruciante passione.

Un amore cresciuto nel silenzio di gesti e segnali («nutu signisque loquuntur», v. 63), tanto più ardente, per antico *tòpos*,[35] quanto più nascosto («quoque magis tegitur, tectus magis aestuat ignis», v. 64, lì dove il parallelismo *magis tegitur ... magis aestuat* si combina con il chiasmo *magis tegitur, tectus magis* e il poliptoto *tegitur, tectus* a perimetrare, suggellare ed amplificare retoricamente le interconnesse idee di reciprocità, aumento del desiderio, nascondimento, unione/separazione [si pensi ancora una volta all'iconismo], senza contare l'assonanza e le consonanze di *magis*/*ignis* e le loro ricadute semantiche).

Fa la sua comparsa, quindi, l'ostacolo del *paries*[36] («fissus erat tenui rima, quam duxerat olim, / cum fieret, paries domui communis utrique; / id vitium nulli per saecula lunga notatum / (quid non sentit amor?) primi vidistis amantes / et vocis fecistis iter; tutaeque per illud / murmure blanditiae minimo transire solebant», vv. 65-70). Andrà notata, in questo caso, l'accorta costruzione a doppio iperbato *paries domui communis utrique* ("parete comune alla casa dell'uno e dell'altra"), funzionale, ancora una volta, all'avvicinamento dell'*uno* (*communis*) e del *due* (*utrique*), mentre – per motivi che si chiariranno in seguito – andranno evidenziati termini quali *tenui* (*tenui rima* = "crepa leggera") e *vitium* (= "imperfezione"). Inoltre, l'intervento in parentetica dell'*auctor* (o, meglio e più propriamente, della narratrice interna) «quid non sentit amor?» (v. 68; cfr. Stazio, *Theb.*, II, 335: «nil transit amantes», "nulla sfugge agli occhi di chi è innamorato"), andrà appaiato assolutamente (più di quanto sia stato fatto) e per ragioni formali (il posizionamento nel primo emistichio, la coda in *amor*) e per ragioni tematiche (la valutazione delle doti potenziate dall'amore) e per ragioni di tecnica narrativa (l'irruzione palese di un giudizio esterno alla

[34] Cfr. GIANPIERO ROSATI, *Commento*, cit., p. 259.

[35] Cfr. *ibidem*: «l'idea che quanto più un amore è segreto […] tanto più intensamente divampa è topos notissimo dell'erotica antica (ereditato da quella moderna: cfr. p. es. PETRARCA, *Canzoniere*, 207, 66-67 *Chiusa fiamma è più ardente; et se pur cresce / in alcun modo più non pò celarsi*)».

[36] Cfr. NIALL RUDD, *Pyramus and Thisbe in Shakespeare and Ovid.* A Midsummer Night's Dream *and* Metamorphoses *4. 1-166*, cit., p. 175: «At the outset we are told that the young couple's love has grown from a childhood acquaintance (59-70); it is reciprocal (62); and it aims at marriage (60). But in Lysander's famous words 'the course of true love never did run smooth' (*A Midsummer Night's Dream*, I, 1, 134). In all great love stories there must be some kind of barrier that keeps the lovers apart and tests their devotion, whether it is a family feud (as in *Romeo and Juliet*), religion (as with Eloise and Abelard), a stretch of water (as with Hero and Leander), or just a wall. The wall, of course, is the physical extension of the parents' veto. We are not given reasons for this opposition; Ovid simply says 'sed vetuere patres' (61). But the proximity of boy and girl makes their separation the more tantalizing. As Ovid points out, it is precisely the *communis paries* (66) that keeps them apart».

narrazione, quasi da *narratore onnisciente*) alla successiva notazione «audacem faciebat amor» (v. 96).

In questo frangente, l'intervento dell'*auctor*/narratore è però inserito in un più ampio momento di enfatizzazione della funzione autoriale, in quanto inscritto nella diretta apostrofe della voce narrante ai due amanti: «id vitium … primi vidistis amantes / et vocis fecistis iter». L'amore, insomma, tutt'altro che cieco secondo la tradizionale topica, pare possedere mille occhi come Argo; di tutto si accorge, tutto avverte (*sentit*), tutto vede (*vidistis*) e tutto cerca di trarre a proprio vantaggio (*vocis fecistis iter*).

Ancora una volta, poi, quasi emerge la sottolineatura di un *privilegio/condanna*: nessuno per secoli aveva notato quella fessura (*id vitium nulli per saecula longa notatum*), i due amanti hanno il privilegio di vedere il difetto di costruzione e credono di volgerlo a proprio favore, ma l'unicità della scoperta comporta l'unicità, la singolarità, della tragedia. Di una *grande* tragedia scaturita dalla *piccola* dimensione della 'crepa leggera' (*tenui rima*), del 'minimo sussurro' (*murmure ... minimo*: si noti la capacità onomatopeica, al limite del fonosimbolismo).

La parete consente un passaggio (verbale-affettuoso), per quanto minimo[37] (si vedano i lemmi relativi alla nozione di 'moto': *vocis ... iter*, *tutae ... blanditiae transire solebant*, e – in seguito – *verbis ad amicas transitus aures*, v. 77 [*verbis ... transitus* è in effetti sinonimico, al netto delle divergenze declinazionali, rispetto a *vocis ... iter*; *transitus*, a ben vedere, è un *iter* passato come attraverso la sostantivizzazione di *transire*]), in un ambito consuetudinario (*solebant*) e soprattutto sicuro (*tutae... blanditiae*, "espressioni di tenerezza … sicure"). Per quest'ultimo aspetto, vale la pena di sottolineare come a ragione è stato intravisto nell'aggettivo *tutae* il punto di vista delle vergini-Minieidi, che così evidenzierebbero moralisticamente il limite oltre cui i due giovinetti non avrebbero dovuto spingersi: meglio sarebbe stato, insomma, nell'ottica delle narratrici, se gli amanti si fossero mantenuti al di qua delle *tutae blanditiae*.[38]

Del simbolismo grafico-iconico del v. 71 («saepe, ubi constiterant hinc Thisbe, Pyramus illinc») già si è detto; al di qua e al di là del *muro-virgola*, Piramo e Tisbe captano reciprocamente i respiri («inque vices fuerat captatus anhelitus oris», v. 72: *in vices* è un altro dei *senhals* del reticolo *uno/due*, in particolare è traduzione sintetica di *ex aequo ... ambo*, v. 62; inoltre, probabile la volontà anaforica nel rinsaldamento di *in-* nell'*incipit* del v. 73 «invide…», come ulteriore allusione al tema della coppia), perché dopo essersi catturati (*capio*) reciprocamente nell'anima (*ex aequo captis ardebant mentibus ambo*: si tratta, non casualmente, ancora del v.

[37] Cfr. UMBERTO CURI, *Miti d'amore. Filosofia dell'eros*, cit., p. 228: «Uno spunto interessante dell'archetipo ovidiano […] è […] quello che riguarda la modalità di comunicazione fra i giovani. L'alto muro che li separa, impedendo il contatto fisico, obbliga a valorizzare il dialogo sussurrato attraverso una fessura come modalità esclusiva del rapporto. Ne risulta l'idea che l'amore possa sussistere ed alimentarsi anche soltanto attraverso le parole, mentre il desiderio della congiunzione dei corpi, per assecondare il quale i giovani fuggono dalle loro case, può essere all'origine del tragico destino ad essi riservato».

[38] Cfr. GIANPIERO ROSATI, *Commento*, cit., p. 260.

62), desidererebbero 'cacciarsi' (*capto*) l'un l'altro in una dimensione più propriamente fisica, che invece resta bloccata al godimento-cattura del solo respiro (*fuerat captatus anhelitus oris*).

Poi, invece di parlarsi reciprocamente, rivolgono alla parete all'unisono (piuttosto inverosimilmente, tanto che alcune riscritture si peritano di attribuire le battute all'uno o all'altra) parole che dal minaccioso volgono alla *captatio benevolentiae*.

Ma prima di verificare l'articolazione interna dell'apostrofe, può essere interessante richiamare l'attenzione sull'importante contributo di Louis A. Perraud, che giustamente sottolinea non solo l'evidente allusione alle modalità del *paraclausithyron* elegiaco (rintracciando anche precise spie contenutistiche che documentano i commerci intertestuali con Tibullo, Properzio e l'Ovidio degli *Amores*),[39] ma anche, e molto intelligentemente, l'importanza simbolica del destinatario-muro. A suo giudizio, infatti, il poeta di Sulmona è teso ad enfatizzare la *separatezza* (la reciproca intangibilità) degli amanti attraverso l'*incomunicabilità* o, per dirla proprio coi suoi termini, attraverso la perpetua diffrazione tra la *forma retorica* («rhetorical form») dell'apostrofe e il suo *contenuto* («content»), tra la *forma retorica* dell'apostrofe e la *situazione* («situationĕ») in cui essa si situa.[40]

Il fatto è, insomma, che Piramo e Tisbe paiono destinati a non incrociarsi mai, neanche verbalmente, *pur potendo*. In questa sede testuale, invece di rivolgersi la parola vicendevolmente, si uniscono a parlare *al muro*! (Il quadro generale dello studioso può 'risolvere' così anche la presunta aporia dell'apostrofe al muro all'unisono, giustificandola sul piano dei valori artistici, propriamente semantico-simbolici). Successivamente, come vedremo, in assenza di Tisbe (di una Tisbe creduta già morta), Piramo, invece, le si rivolge direttamente, per poi parlare al suo

---

[39] Cfr. LOUIS A. PERRAUD, Amatores exclusi*: apostrophe and separation in the Pyramus and Thisbe episode*, in «The Classical Journal», 79, 2, 1983-1984, pp. 135-139: p. 136: «The echoes of *paraklausithyra* in their speech reinforce the sense of separation created by Ovid's use of apostrophe. They first denounce (73-75) then placate (76-77) the wall, as the lover of Tibullus 1.2 first denounces (6-8) then placates (9-14) the gate of his mistress' house. Pyramus and Thisbe attempt to persuade the wall that the passage they seek from it is a small favor (74), as the lover of *Amores* 1.6 attempts to persuade the keeper of his mistress' gates that it is a small favor to open them (2-3). Their happiness at their words' penetrating a crack in the wall (76-77) is as intense as the lover's wish in Propertius 1.16 that his words could penetrate a crack in his mistress' gate (17-18). The use in this speech of an apostrophe attributed to both lovers, in which they engage in a kind of verbal mimicry of their physical situation instead of addressing each other, filled out with echoes from the poetry of the *exclusus amator*, thus creates an indelible picture of the love of Pyramus and Thisbe as a state of painful separation».

[40] Cfr. ivi, p. 135: «In the Pyramus and Thisbe episode […], Ovid created a poem of love frustrated by separation: by the wall which keeps the lovers from each other during their courtship, by their failure to meet after their escape, by the death of Pyramus. As this article will show, the frustration and pathos of the lovers' separation are repeatedly suggested by an ironic strategy of Ovidian rhetoric. In the speeches directly attributed to them, the lovers are made to express their feelings for each other in apostrophes. Each time the lovers make these declarations of sentiment there is a decided incongruity between the rhetorical form of the apostrophe and the situation in which it is spoken, or between the rhetorical form and its content. These incongruities serve as jarring reminders of the lovers' inability to fulfill their relationship by direct encounter».

velo, che svolge così le evidenti funzioni di *surrogato* affettivo. In seguito, Tisbe parla con un Piramo che, pur morente, è ancora vivo, come se fosse morto (complice l'allusione alla triplice invocazione della *conclamatio* funebre). L'assurda e perniciosa discrasia si risolverebbe, a parere di Perraud, soltanto nelle parole di Tisbe successive alla morte dell'amato, lì dove – livellando gli equivoci e, per così dire, le divergenze di lunghezza d'onda – la fanciulla, parlando al morto Piramo, dichiara di seguirlo come *compagna* («comes», v. 152) nella morte.[41]

Eppure, a mio giudizio, non bisognerebbe dimenticare di rilevare un'altra apostrofe/diffrazione, ossia l'invocazione di Tisbe ai genitori assenti; ancora una volta, un personaggio parla ad un assente; ancora una volta, la separatezza è evidenziata dall'incomunicabilità (inserire l'invocazione ai genitori in questo tipo di prospettiva, tra l'altro, ne 'risolverebbe' anche l'inverosimiglianza). Il rilievo, dunque, se da un lato rafforza ancora maggiormente l'ipotesi del critico (apportando un ulteriore esempio testuale), dall'altro però potrebbe condurre ad un ridimensionamento dell'irenica visione finale, dal momento che sino all'ultimo (per quanto poi le sue richieste vengano esaudite) Tisbe (e, prima di lei e con lei, Piramo) pare, per così dire, mancare il bersaglio, soffrire di un'eterna dicotomia tra *comunicazione* e *destinatario*, tra *desiderio* e *realizzazione*.

La questione delle apostrofi indagata da Perraud, del resto, ben si inserisce, a mio parere, in quello splendido quadro teorico elaborato da Denis de Rougemont[42], secondo il quale la tradizione occidentale, a partire dalle arcaiche origini druidiche, passando per le formalizzazioni cortesi, sino ad arrivare all'epoca romantica, ha sempre coltivato un peculiare mito dell'amore: l'*amore infinito e infelice* (infinito solo se infelice, infinito perché/benché infelice) di cui è emblema la vicenda di Tristano e Isotta, che si amano ma non possono sposarsi e che anzi quasi cercano le condizioni che rendano impossibile l'unione; un amore, dunque, che non può mai compiersi definitivamente, una passione enorme, infinita, dall'esito tragico, che conduce al miglioramento e al perfezionamento dell'amato/amante, un amore che non può essere 'contenuto' nel mondo, radicalmente diverso dall'unione matrimoniale, un amore impossibile e nobilitante.

È quest'idea di amore, al fondo, ad animare la vicenda ovidiana di Piramo e Tisbe. Un'idea che Roland Barthes efficacemente delineava, connettendo e quasi identificando l'amore e il desiderio: «Io desidero il mio desiderio, e l'essere amato non è altro che il suo accessorio»;[43] un amore, *iuxta* questi scenari teorici, è dunque autentico solo quando perennemente desiderante, eternamente di là dall'essere

[41] Cfr. ivi, pp. 138-139: «Her last words to the boy […] may be seen as a resolution of the dissonance created by their previous apostrophes to or about each other. The contradictions of their addressing the wall between them instead of each other, of Pyramus addressing the missing Thisbe and Thisbe the dead Pyramus, are resolved in Thisbe's announcement to her dead lover that there can be no insuperable barrier between them».

[42] DENIS DE ROUGEMONT, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1939; trad. it. di Luigi Santucci, *L'Amore e l'Occidente*, Milano, Rizzoli, 1977.

[43] ROLAND BARTHES, *Fragments d'un discours amoureaux*, Paris, Seuil, 1977; trad. it. di Renzo Guidieri, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 1979, p. 28.

realizzato, sempre in attesa: quell'attesa che il *desiderio* continuamente *desiderante* se stesso non *desidera* conduca l'amore a compimento, come ben esemplificato nella vicenda, rammentata da Barthes, del mandarino e della cortigiana (la donna gli assicura che sarà sua soltanto se aspetterà cento giorni; lui attende novantanove giorni per poi andarsene).

Il *Desiderio*, insomma, per essere tale, *desidera* anche, e soprattutto, l'*Ostacolo*: discende pertanto di qui anche la singolare vicenda di due amanti che, anche quando non sussistono ostacoli, paiono, per così dire, 'inventarseli'[44] (come per l'appunto nel caso della comunicazione non reciproca, ma sintomaticamente rivolta al muro). Cosicché all'interrogativa rivolta dagli amanti al *paries* «quid amantibus obstas?» (v. 73), reinterpretata come «Che cosa è di ostacolo agli amanti?», si potrebbe rispondere al limite: «Gli amanti stessi».

Ora, per quanto concerne l'articolazione morfologica dell'apostrofe alla parete, essa può essere suddivisa proficuamente in quattro sezioni (se alcune riscritture usufruiranno di tutti i segmenti, altre li sottoporranno, in senso quantitativo e/o qualitativo, a *deminutio* o ad *amplificatio*):

1. la risentita accusa ad un muro invidioso, che si oppone recisamente all'amore: «'invide' dicebant 'paries, quid amantibus obstas?» (v. 73);

2. il *j'accuse* relativo all'ipotesi, data per agevole, di consentire ai due di unirsi con tutto il corpo: «quantum erat, ut sineres toto nos corpore iungi» (v. 74);

3. il ridimensionamento del desiderio precedente (potesse il muro almeno aprirsi quel tanto che consenta lo scambio di baci!): «aut, hoc si nimium est, vel ad oscula danda pateres?» (v. 75);

4. la finale arrendevolezza di fronte al beneficio piccolo, ma certo, della possibilità di scambiarsi parole: «nec sumus ingrati: tibi nos debere fatemur, / quod datus est verbis ad amicas transitus aures'» (vv. 76-77).

---

[44] Cfr. GIOVANNA DI BATTISTA, Piramus et Tisbé*: il tema del destino*, in «L'immagine riflessa», XIII, 1, 1990, pp. 81-112: pp. 110-111: «Nell'ambito di alcune riflessioni sul mito di Tristano, Denis de Rougemont [DENIS DE ROUGEMONT, *L'Amore e l'Occidente*, trad. it., cit., pp. 88-95] afferma "Passione vuol dire sofferenza, cosa subíta, prepotere del destino sulla persona libera e responsabile […] il suo ultimo fine è la morte". Uno stesso principio sembra definire la storia della passione di Tristano e Isotta e quella di Piramo e Tisbe. Esse traggono alimento dall'ostacolo. È destino di questi amanti non incontrarsi mai definitivamente. Se la congiunzione di Piramo e Tisbe è impedita all'inizio dal conflitto fra le reciproche famiglie e dal muro frapposto, questo sembra incrementare però l'ardore della loro passione ([…] *Quoque magis tegitur, tectus magis aestuat ignis*). […] Agli ostacoli effettivi si aggiungono quelli apparenti o escogitati dagli amanti stessi, che mirano, come ispirati da un demone, a perpetuare la sofferenza dell'isolamento, l'esperienza sublime dell'ardore nella separazione. La mancata coordinazione dei tempi di azione dei due amanti fanciulli trova il suo corrispondente nelle "astuzie" di Tristano e Isotta, per cui "non uno degli ostacoli che incontrano si rivela, obiettivamente, insormontabile, e tuttavia ogni volta essi rinunciano! Si può dire che non perdano una occasione di separarsi. Quando non vi siano ostacoli, ne inventano: la spada snudata, il matrimonio di Tristano. Ne inventano come per gusto benché ne soffrano" [*ibidem*]. La morte si rivela ostacolo supremo, risolutivo, per quanto li riunisca nella pura *physis*».

Come di fronte ad una divinità crudele e capricciosa, i due amanti passano dall'aperta invettiva (*invide paries*) alla dolce remissività del *nec sumus ingrati*,[45] quasi temessero che l'eccessiva audacia possa sottrarre loro, scatenandone la dispettosa ira, anche quel *poco* da loro conquistato (*tenui rima*, *murmure ... minimo*). Individuata la natura ostacolante della parete domestica (*quid amantibus obstas?*), corrispettivo del confine materiale/ideologico delle mura cittadine (*altam ... urbem*) e del divieto genitoriale (*sed vetuere patres*), tutte figure – in definitiva – del *tabu* e della circolarità imprigionante (*cinxisse*), gli amanti vorrebbero dar corpo al loro desiderio (*toto nos corpore iungi*), ma la 'concessione' operata dalla numinosa parete (si vedano le emersioni verbali connesse a tale aspetto: *sineres*, *debere*, *datus est*) non si spinge nemmeno all'apertura di uno spazio atto allo scambio di baci (*ad oscula danda*: il *dare* è *concessivo* [*datus est*, v. 77] e non *reciproco* [*danda*, v. 75], riguarda il rapporto *paries*/*duo* e non la relazione tra i due giovinetti), bensì si arresta alla mera agevolazione del *transitus* verbale (*verbis*) direzionato alle *aures*-amanti (*amicas*).

In questa storia di impossibilità di contatto, gli *oscula* appena nominati dal testo sotto forma di *desiderio* («aut, hoc si nimium est, vel ad oscula danda pateres?», v. 75) ritornano come figura del *desiderio infranto*: ciascuno dei due amanti può baciare la propria parte di muro («parti … dedere / oscula quisque suae», vv. 79-80), ma i baci non possono attraversare il *paries* raggiungendo il loro effettivo destinatario («non pervenientia contra», v. 80): sono i baci dell'addio notturno («sub noctem dixere 'vale'», v. 79), coronamento *vano* di una *vana* sequela diurna di parole («Talia diversa *nequiquam* sede locuti», v. 78: si noti anche l'accentuazione dell'opposizione spaziale dei due [*diversa ... sede*], mentre *locuti* riprende la lunga serie di riferimenti all'aspetto puramente *verbale* del rapporto [*vocis ... iter*, *tutae… / murmure blanditiae minimo*, *dicebant*, *datus est verbis ad amicas transitus aures*]).

I due giovinetti dunque intrattengono rapporti verbali esclusivamente durante l'arco diurno, separandosi di notte dalla parete con cui hanno instaurato un ambiguo rapporto di *odi et amo*. A ragione, Catherine Campbell Rhorer ha evidenziato le valenze simboliche del *giorno* e della *notte*: il giorno rappresenterebbe la candida innocenza dei due giovinetti, non ancora toccati da virulenta passione amorosa; la notte, invece, indicherebbe il divampare di un *eros* adulto; se il giorno, infatti, è lo scenario di *tutae… blanditiae*, la notte si trasforma presto da momento usuale della

[45] Cfr. NIALL RUDD, *Pyramus and Thisbe in Shakespeare and Ovid.* A Midsummer Night's Dream *and* Metamorphoses *4. 1-166*, cit., p. 177: «Finally, there is the address to the wall […]. Then, anxious to be fair, they add: 'But we're not ungrateful; we admit it's through you that our words find their way to loving ears'. Or, to put it more briefly, thank you very much for being cracked. Surely this is deliberate. 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 – the drab world where unglamorous problems exist and are dealt with by common sense and calculation – 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 to its silliness. And if in that play Pyramus and Thisbe are used mainly to illustrate the silliness, we can at least say that Shakespeare was developing a hint provided by Ovid himself».

separazione nel pernicioso tempo della fuga amorosa e della morte.[46] A tale ipotesi esegetica (fondata su una complessiva evidenziazione del passaggio simbolico dal bianco al rosso e al nero) si potrebbe probabilmente aggiungere la tessera degli *ignes nocturnos*: il distico «postera nocturnos Aurora removerat ignes, / solque pruinosas radiis siccaverat herbas» (vv. 81-82) potrebbe cioè, lungi dal costituire soltanto una mera indicazione temporale/naturalistica (il passaggio dalla notte al giorno), contenere una preziosa indicazione del già emerso tema del fuoco, associata precipuamente alla notte (gli astri, definiti come "fuochi notturni", alluderebbero così alla dimensione notturna dell'*eros*).

Giunto il giorno, gli amanti si dispongono nuovamente nelle loro postazioni di peculiare vicinanza/separatezza («ad solitum coiere locum», v. 83: si osservi la nuova marca di *consuetudo* [*solitum*], da appaiare al precedente *solebant*, v. 70; in *coiere* –

[46] Cfr. CATHERINE CAMPBELL RHORER, *Red and white in Ovid's* Metamorphoses*: the mulberry tree in the tale of Pyramus and Thisbe*, in «Ramus», 9, 2, 1980, pp. 79-88. Il saggio propone, tra l'altro, una suggestiva ipotesi relativa alla possibile sottolineatura ovidiana della necessità, in amore, di limiti e separazioni: cfr. pp. 87-88, note 26, 27 e 28: «Segal [CHARLES SEGAL, *Landscape in Ovid's* Metamorphoses*: A Study in the Transformation of a Literary Symbol*, «Hermes Einzelschrift», 23, Wiesbaden, Steiner, 1969, pp. 49-50] […] sees the tale as one which "involves the confrontation between purity and violence and the loss of innocence". He sees loss of innocence […] as the inevitable sacrifice made upon crossing the boundary from childhood to maturity, and points to the maturation of the mulberries as the emblem of this initiation. […] while I cannot disagree with this interpretation, I wish to shift the emphasis. The boundary which Pyramus and Thisbe attempt to cross, with such disastrous consequences, is not the threshold of adulthood, but the boundary of the self. Throughout the *Metamorphoses*, it is not just the young and innocent who are destroyed by the erotic obliteration of personal boundaries, but all those who are overtaken by a similar passion. Refined love in Ovid is neither cool white nor fiery red. Rather it is the thoroughly urbane and civilized experience of the elegiac lover, who cultivates boundaries and obstacles and maintains at all cost his self-integrity»; «I cannot help but compare the crack in the wall to the little opening in the door through which the lover of *Am.* I.66 hopes to slip his body, made thin by his long love. Throughout the elegies, Ovid emphasizes the beneficial aspects of boundaries like the door and obstacles like the *coniunx*. See especially elegies II.19 and III.4. He is also very clear about the importance of some judicious deception between lovers, as in I.4 and III.14. The proper goal of the Ovidian lover is not total possession or even mutual possession, but mutual disengagement, a willingness to submit to the fantasy of love so as to be spared its real torment»; «Otis [BROOKS OTIS, *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970, p. 155]: "Though the metamorphosis is slight and inconsequential, the theme of mutual love (love too strong to endure separation) is fully developed". This is precisely the sort of love which Ovide seems to find so dangerous, as witnessed by the pathos of the tale of Ceyx and Alcyone. He himself recommends a little separation now and then (*Ars. Amat.* II.349ff.) and demonstrates how love can not only be made to endure separation but even to profit by it (*Am.* II.12)».

Pur apprezzabile, l'ipotesi pare tuttavia essere troppo 'schiacciata' sull'Ovidio degli *Amores* e dell'*Ars amatoria*: a mio avviso, il divieto soggiacente alla storia di Piramo e Tisbe, che comporta, nel *plot*, una primaria separazione mediata dal muro, non è assimilabile alle momentanee separazioni (e agli ostacoli aggirati) proprie dell'amore cittadino emergente nell'elegia e nella didattica erotica ovidiane. D'altra parte, è ipotizzabile che – sul piano psicologico/psicanalitico – la *fabula* possa blandamente mettere sull'attenti a proposito di amori eccessivamente intensi, che possono rischiare di annullare del tutto i salutari confini, funzionali alla «self-integrity», tra l'*Ego* e l'*Alterità*.

si ripensi a *taedae quoque iure coissent*, v. 60 – è stato letto un riferimento, per così dire, amaramente ironico ad un'unione fisica mai raggiunta).[47] Dopo una nuova lunga *lamentatio* («tum murmure parvo / multa prius questi», vv. 83-84: *murmure parvo* è riproposizione, con *variatio*, di *murmure ... minimo*, v. 70; e si osservi l'accostamento, nell'inarcatura, di *parvo* e *multa*, a significare probabilmente quella dialettica tra il *poco* e il *molto* cui si accennava prima: la piccola fessura, il minimo mormorio, etc. *vs* la grande passione, l'abnorme tragedia, etc.), si perviene alla decisione della fuga.

E, con la fuga, fa la sua comparsa uno degli inquietanti segnali dell'*inganno*: *fallere* (v. 85). I giovinetti progettano di ingannare i custodi di elegiaca memoria (*fallere custodes*), ben lontani dalla cognizione dei futuri auto-inganni cui andranno incontro. Inizia così ad emergere il tema delle *false apparenze*, dell'*equivoco*: pur se finalizzato all'inganno (*fallere*) e, ovviamente, non all'auto-inganno (gli amanti sono anzi decisi a non perdersi, a non *errare*, vagabondando nell'ampia pianura: «neve sit *errandum* lato spatiantibus arvo», v. 86; movimento e sbaglio, come si vede, si stringono in un nodo fatale, complici la doppia natura semantica dell'*error* e la significativa compresenza dello *spatiāre*), il piano si rovescerà miseramente in una triste parabola cui dà primariamente l'avvio un errato convincimento.

La notte silenziosa («nocte silenti», v. 84: la notte dell'*eros*, degli inganni e della morte, contrapposta – si diceva – alla limpida ed innocente luminosità del giorno) dovrebbe conciliare un progetto di fuga, che esprime *in primis* la parossistica tensione, insistentemente puntellata («foribus… excedere», v. 85; «domo exierint», v. 86; «urbis tecta relinquant», v. 86), ad un'*exit strategy* che si rivelerà tragicamente fallimentare, ad una fuoriuscita dalle concentriche barriere che dall'esterno verso l'interno prendono il nome di mura cittadine (*muris*, v. 58), divieti familiari (*patres*, v. 61), parete dividente (*paries*, v. 73, tra l'altro in singolare assonanza/consonanza con *patres*): quelle barriere che non casualmente ricompaiono in ordine inverso nei vv. 85-86 appena citati (*foribus*/"porte", *domo*, *urbis tecta* [quei *tetti* sotto cui, si ripensi al v. 64, si cela (*tegitur*) un amore che quanto più è nascosto (*tectus*) più arde]), non solo per consumata perizia retorica, ma come per una tecnica cinematografica *ante litteram* (meno anacronisticamente, si potrebbe parlare di soluzione narrativo-scenica) di avvicinamento dall'esterno all'interno (dalla dimensione pubblica, e dall'ambientazione impersonale, delle mura cittadine al progressivo *zoom* sulla lacerante storia privata) e, conseguentemente e all'apposto, di movimento dall'interno all'esterno (narrativamente replicante, e anzi prefigurante, il moto di fuga dei due amanti).

Nell'*esterno*, animato dalle speranze e dai timori dei giovinetti (Piramo parlerà in seguito di "luoghi pieni di paure", «loca plena metus», v. 111, focalizzando, per metonimia, la conseguenza prima ancora che la causa; l'ambivalenza euforica/disforica è spesso stata avvertita come tipicamente riferita al *rito di passaggio* dall'adolescenza all'età adulta, sebbene non sia mancato chi ha tentato di

[47] Cfr. GIANPIERO ROSATI, *Commento*, cit., p. 262.

ridimensionare tale versante esegetico),[48] i due amanti paradossalmente ricercano, come è stato a ragione suggerito, un interno:[49] dopo essere sfuggiti da un interno triplicemente asfissiante, vorrebbero ricreare – in un esterno avvertito (anche) come inquietante, pericoloso e non rassicurante (territorio, in definitiva, del freudiano *unheimlich*)[50] – le condizioni di una nuova chiusura. L'apertura sconfinata esige come un nuovo spazio chiuso, di protezione, di replicazione delle *tutae… blanditiae*.

Il tentativo di simulazione di un interno è nell'ombra protettiva di un albero, posto però sinistramente nei pressi di una tomba (le polarità dell'euforico e del disforico sono qui accostate con magistrale consapevolezza): «conveniant ad busta Nini lateantque sub umbra / arboris» (vv. 88-89), lì dove, tra l'altro, *lateant* rimanda ad un nuovo nascondimento sotto l'immaginario tetto della casa-albero (che invece si tramuterà tristemente in una tomba-albero: cfr. vv. 158-159: «at tu, quae ramis arbor miserabile corpus / nunc *tegis* unius, mox *es tectura* duorum»), speculare a quello del fuoco amoroso celato (*tegitur, tectus*) sotto i tetti cittadini (*urbis ... tecta*), mentre *conveniant* allude ad una possibilità di incontro esperita finalmente in forma fisica (si ripensi al *coiere* di v. 83), opposta al viaggio/transito delle sole parole (*vocis ... iter*, *verbis ... transitus*).

La solenne importanza dell'albero, oggetto primario nella proposta della narrante (si rammentino i vv. 51-52: «an, quae poma alba ferebat, / ut nunc nigra ferat contactu sanguinis *arbor*»), è ribadita mediante il doppio dispositivo dell'inarcatura e del poliptoto («sub umbra / arboris: arbor», vv. 89-90), mentre il distico si incarica di provvedere ad una *descriptio* dello *status* pre-metamorfico del gelso («arbor ibi niveis uberrima pomis, / ardua morus, erat, gelido contermina fonti», vv. 89-90): colpisce innanzitutto l'altezza dell'elemento arboreo (*ardua*, "altissimo"), che conferma, per questa via, la sua natura di doppio di quell'interno da cui si vuole sfuggire, *alter ego* inquietante di quella casa-città dalle altissime mura imprigionanti (*altam ... urbem*). L'albero, finalmente disvelato, dopo un triplice riferimento generico (*arbor*, v. 52; *arboris: arbor*, v. 89), come gelso (*morus*, v. 90: si rammenti la questione del gioco

---

[48] Cfr. per es. la già citata nota 26, pp. 87-88, di CATHERINE CAMPBELL RHORER, *Red and white in Ovid's* Metamorphoses*: the mulberry tree in the tale of Pyramus and Thisbe*, cit.

[49] Cfr. GIANPIERO ROSATI, *Commento*, cit., p. 262: «*lato ... arvo* dilata enfaticamente lo spazio della scena, nella quale *lateant ... sub umbra arboris* esprime il bisogno di ricreare un rifugio protetto».

[50] Cfr. CHARLES SEGAL, *Piramo e Tisbe:* Liebestod*, monumento funebre e metamorfosi in Ovidio, Béroul, Shakespeare e altri*, in IDEM, *Ovidio e la poesia del mito. Saggi sulle* Metamorfosi, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 163-192: p. 173: «Ovidio conduce i suoi personaggi e i suoi ascoltatori fuori dal regno degli oggetti familiari […] verso un mondo archetipico di passione disperata e condannata».

Cfr. anche GIANPIERO ROSATI, *Commento*, cit., p. 262: «il lungo periodo che descrive le varie fasi del piano segreto di sortita notturna dei due giovani produce un effetto di sospensione che insiste sulla difficoltà della prova (*temptent*) e sui rischi di perdersi, di sbagliare, che la accompagnano […], una volta lasciati i rassicuranti spazi domestico-urbani […] per le incognite di quelli extraurbani […]. Un'opposizione che abbiamo visto costituire un tema essenziale già nella storia-cornice […], e che sembra confermare, nella storia "interna", i pregiudizi anti-dionisiaci delle Minieidi».

etimologico), è carico di quei frutti (*uberrima pomis*) che, precedentemente definiti come semplicemente bianchi (*poma alba*, v. 51), acquistano qui una suggestiva natura nivale (*niveis*), indicazione dell'innocenza dei giovinetti, mentre una fonte gelida[51] (*gelido ... fonti*, lì dove l'aggettivo non è puramente esornativo come potrebbe apparire, se è vero che sarà associato alla pallida freddezza del viso di Piramo morente: «gelidis in vultibus», v. 141) completa, assieme al gelso e al sepolcro, la *trimurti* dell'ambientazione di un *interno nell'esterno* che vorrebbe replicare condizioni di sicurezza e che invece è incrinata da inquietanti presagi di morte (*in primis* il sepolcro stesso – dalla spiccata natura ominosa – , e poi l'albero altissimo come nuova prigione, l'acqua – gelida come pallido viso morente – di una fonte che sarà di fatto mortifera perché ad essa si indirizzerà la sete della leonessa apportatrice di sangue).

Incontrarsi (*con*veniant) presso il sepolcro di Nino significa giungere nei pressi di un albero confinante (*con*termina) con una fonte gelida, confinante – in definitiva – con la morte: si dispongono così i chiari segnali di uno spazio che è tragica apertura all'aldilà; l'incontro comporta un percorso verso i confini vita/morte, per cui uscire dall'*urbs* significherà anche uscire dalla vita, giungere nei pressi della morte (l'affinità del significante, insomma, lascia emergere in filigrana il plurisecolare tema delle sofferte e complesse relazioni tra *eros* e *thànatos*).

Si infittisce ora, sempre sul piano delle micro-spie formali, la trama anaforica/allitterativa della coppia, evidenziante l'unità di un proposito che si rivelerà doppiamente suicida: «*ar*boris …. / *ar*dua …» (vv. 89-90); «*p*acta *p*lacent … / *p*raeci*p*itatur …» (vv. 91-92). La decisione della coppia (*pacta placent* si connette al precedente *statuunt*, "stabiliscono" v. 84) è intimamente presagita come destinata a sconfinare nella catastrofe, cosicché *praecipitatur*, propriamente riferito alla luce del giorno che tarda, agli occhi degli amanti, ad eclissarsi nell'acqua («et lux tarde discedere visa / praecipitatur aquis», vv. 91-92), in rete per l'appunto col sinonimico/percussivo *discedere*, simbolicamente ben si applica alla catabasi mortifera cui i *pacta* (anaforicamente connessi all'inquietante *praecipitatur*) di fatto condurranno.

Ancora una volta, dunque, come per il passaggio notte-giorno, il distico consacrato all'inverso passaggio non si esaurisce in una mera *descriptio* naturalistica, bensì si carica di valori simbolici connessi, nella fattispecie, ad un *precipitare*, ad un *discendere* della luce, corrispettivo non solo e non tanto di innocenza, quanto di carica vitale: il precipitare della luce vitale nella profondità di acque che restituiscono al mondo una notte che i giovinetti intendono per *misunderstanding* come apportatrice di libertà e amore (e che pertanto ansiosamente attendono, per *ironia tragica*) e che invece cela in sé l'oscuro volto della morte. Le acque in cui discende la

[51] Cfr. NIALL RUDD, *Pyramus and Thisbe in Shakespeare and Ovid.* A Midsummer Night's Dream *and* Metamorphoses *4. 1-166*, cit., p. 178: «In v. 90 we read that the mulberry tree was close to a cool spring – 'gelido contermina fonti'. It is the kind of detail which one easily skims over as a piece of conventional scene-painting. But this is the spring which later attracts the lion and so precipitates the tragedy».

luce e da cui emerge la notte (*exit*: una sortita funesta complanare a quella dei due amanti) sono le medesime, e il poeta lo sottolinea nell'accostamento *aquis, et aquis*, quasi ad indicare la compresenza euforico/disforico soggiacente all'intera *fabula*.

Si legga ora la Macrosequenza B:

callida per tenebras versato cardine Thisbe
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 radios Babylonia Thisbe
vidit et obscurum timido pede fugit in antrum,
dumque fugit, tergo velamina lapsa reliquit.
ut lea saeva sitim multa conpescuit unda,
dum redit in silvas, inventos forte sine ipsa
ore cruentato tenues laniavit amictus.
(*Metam.*, IV, 93-104)

Tisbe aprì con cautela la porta e si avventurò nelle tenebre, senza che i suoi se ne accorgessero. Col volto velato percorse la via sino al sepolcro e si sedette sotto l'albero stabilito: l'amore le infondeva coraggio. Ed ecco a un tratto avanzare una leonessa, per dissetarsi alla fonte vicina: aveva la bava alla bocca e il muso ancora cosparso del sangue dei buoi di cui aveva appena fatto strage. Tisbe di Babilonia, al lume della luna, la vide quando era ancora lontana e con passo timoroso corse a rifugiarsi in un'oscura caverna; mentre fuggiva le cadde dalle spalle il velo che restò dimenticato lì a terra. Quando la feroce leonessa ebbe sedato la sete, bevendo abbondantemente, mentre tornava verso il bosco trovò il velo leggero senza la sua proprietaria e lo lacerò con le fauci insanguinate.

Cautissima Tisbe socchiude la porta e nel buio
esce, sottraendosi ai suoi, e coprendosi il volto
arriva al sepolcro e si siede sotto il gelso, secondo l'accordo:
l'ha resa ardita, l'amore. Ma arriva, con fauci schiumanti,
una leonessa grondante del sangue di buoi appena uccisi:
vuole placare la sete nell'acqua alla fonte là accanto.
A distanza, nel lume di luna, Tisbe, la babilonese,
la vide e scappò in una grotta buia con gambe tremanti:
non s'accorse che il velo, fuggendo, le cadde di spalla.
La feroce leonessa, placata in molta acqua la sete,
tornava nel bosco: le accadde di trovare la sciarpa leggera
vuota di lei, e di stracciarla con le zanne imbrattate di sangue.

Ancora una volta *uscire* e *sbagliare* sono accostati (a suggerirne l'identificazione): si rammenti il v. 85: «*fallere* custodes foribusque *excedere* temptent»; si ha qui, in chiasmo rispetto a tale formulazione, al v. 94, «*egreditur fallit*que suos». Tisbe, in modo apparentemente accorto («callida», v. 93), apre la porta domestica («versato cardine», *ibid.*: si osservi la sintetica notazione, spazio – per molti riscrittori – dell'*inventio* di un dettagliato resoconto della fuga) ed esce offrendosi alle tenebre naturali/simboliche («per tenebras … / egreditur», vv. 93-94), credendo di

ingannare/eludere i suoi (*fallit… suos*), non avvedendosi di entrare invece in una tragica storia di inganni/equivoci.

Si copre il volto («adopertaque vultum», v. 94) o in quanto donna di condizione nobiliare, come è stato detto,[52] o allo scopo di celare la sua identità nella fuga, oppure – forse più veridicamente – perché, sul piano simbolico, il suo sguardo è offuscato dalla passione amorosa (si rammenti *captis … mentibus*) o, meglio, perché è una storia di orrore quella che Tisbe dovrà vedere e la fanciulla segretamente già si ripara la vista (tra l'altro, la tessera, come è stato notato da Niall Rudd, è narrativamente funzionale al successivo smarrimento del velo: il lettore è condotto già qui a immaginare una giovinetta velata).[53] Giunta al sepolcro («pervenit ad tumulum», v. 95: il principale problema, come si può facilmente intuire, è proprio il suo essere arrivata da sola [*pervenit*]: i due non sono convenuti [*conveniant*, v. 88],[54] a causa di quel fatale cortocircuito che prevede una continua discrasia/diffrazione nel rapporto, estremamente visibile – come s'è detto – nella configurazione delle apostrofi), Tisbe siede rifugiandosi nello spazio, reputato protetto, dell'ombra arborea («dictaque sub arbore sedit», v. 88; cfr. «lateant… sub umbra / arboris», vv. 88-89 e, per *dicta*, la catena semantica 'decisionale': *statuunt*, *pacta placent*).

La fanciulla è audace in virtù di una *metamorfosi* caratteriale determinata da Amore: lo dichiara la voce narrante («audacem faciebat amor», v. 96). Eppure, la leonessa è in agguato: l'*interno nell'esterno* circoscritto nei piani di fuga non può bastare per la *domestica* ragazza, che è costretta – ancora una volta – a fuggire, rintanandosi questa volta in una caverna («obscurum timido pede fugit in antrum», v. 100), figura lampante ad un tempo di una *regressio ad uterum* e di una catabasi da cui la novella Euridice tornerà davvero in vita, in quanto mai morta. L'ombra arborea (*sub umbra / arboris*) si radicalizza così in un'oscura caverna (*obscurum … antrum*), da cui la fanciulla uscirà quando tutto (o quasi) sarà compiuto: protezione e morte (illusione di morte) possono dunque coincidere quando all'*esterno* di un *interno* riconquistato (la caverna) impazza la furia di una leonessa sanguinolenta.

---

[52] Cfr. T. T. DUKE, *Ovid's Pyramus and Thisbe*, cit., *passim*.

[53] Cfr. NIALL RUDD, *Pyramus and Thisbe in Shakespeare and Ovid.* A Midsummer Night's Dream *and* Metamorphoses *4. 1-166*, cit., pp. 177-178: «three points deserve attention which, though very small, yet illustrate Ovid's subtlety as a narrative poet. In vv. 93-95 Thisbe cleverly opens the door in the darkness, slips out without the knowledge of her family, and covering her face makes her way to the tomb. The phrase 'adopertaque vultum' is a graphic touch, vividly realizing the idea of stealth. But it is more than that, for it makes us aware, however dimly, that she is wearing a shawl over her head»; gli altri due elementi evidenziati da Rudd come esempi della sottile capacità narrativa ovidiana consistono nel riferimento (v. 90) alla vicinanza dell'albero al *gelido fonte* (presso cui si disseterà la leonessa) e nelle tecniche di *variatio* relative alle insistite emersioni testuali del sangue.

[54] Cfr. GIANPIERO ROSATI, *Commento*, cit., p. 265: «Non si specificano le ragioni del ritardo di Piramo (ma nella tipologia folklorica dell'"appuntamento con ritardo" fra amanti è sempre la figura maschile a esserne responsabile [cfr. ANTONIO STRAMAGLIA, *Piramo e Tisbe prima di Ovidio? PMich. inv. 3793 e la narrativa d'intrattenimento alla fine dell'età tolemaica*, in "Zeitschrift für Papyrologie un Epigraphik", 134, 2001, pp. 81-106: p. 91])».

Una leonessa («leaena», v. 97) dalle fauci schiumanti («spumantes … rictus», *ibid.*), tutta insanguinata («oblita», *ibid.*) da un'appena compiuta strage di buoi («recenti / caede … boum», vv. 96-97), che vuole dissetarsi («depositura sitim», v. 98) nell'acqua («in unda», *ibid.*, in rete semantico-marina, a mio giudizio, con *spumantes*, a suggerire una tempestosa atmosfera) della vicina fonte, già definita 'gelida' («vicini fontis», *ibid.*).

Molto interessante, a mio parere, l'ipotesi che in questa leonessa sia da leggere l'intervento della divinità orientale Ištar: se è vero che sia la leonessa che la luna sono simboli associati a tale dea[55] (e qui la luna è responsabile dell'immediata fuga di Tisbe – «quam procul ad lunae radios Babylonia Thisbe / vidit», vv. 99-100 – e soprattutto, anche se implicitamente, della visione dei funesti segni da parte di Piramo, per cui cfr. i vv. 105-108; forse anche per questo i due giovinetti avevano progettato di celarsi, di notte – e non in un giorno di accecante sole – , all'ombra del gelso [*lateant sub umbra / arboris*]? per ripararsi dalla luce – già preavvertita come impertinente e colpevole – della luna?), pare essere convincente, anche alla luce dell'improvvisa sottolineatura, altrimenti puramente pleonastica, dell'origine della fanciulla (*Babylonia Thisbe*), che suggerisce evidentemente una dimensione etnico-religiosa di cui tener conto nello specifico frangente, l'interpretazione che vede nell'irruzione della leonessa al chiaro di luna un'immagine eloquente di una dea che castiga la giovinetta per il suo desiderio di *Eros*.

T. T. Duke si spinge addirittura a ipotizzare che all'origine del mito ovidiano possa sussistere una storia babilonese di un *divieto infranto*: infranto da parte di una fanciulla che aveva giurato castità in quanto inserita nel corteggio di vergini del santuario.[56] Così sarebbero illustrate anche le motivazioni del divieto genitoriale che,

---

[55] Cfr. FRANÇOISE GRAZIANI, *Pyrame et Thisbé*, in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction du Professeur Pierre Brunel, Paris, Éditions du Rocher, 1988, pp. 1163-1168: pp. 1165-1166: «Il faut sans aucun doute identifier dans la lionne l'attribut principal de la Grande Déesse Ishtar, qui est à la fois Aphrodite et la Lune (entre autres). […] la Grande Déesse est aussi, à Babylone, la Fortune, celle qui veille *à la porte* de la Cité. La fuite de Pyrame et Thisbé les exclut de l'enceinte protégée et les livre au pouvoir de la Fortune, incarnée dans la lionne, qui représente, à la fois, la Némésis des Grecs, fille de la Justice (celle qui punit) et un des principes de la religion sumérienne, la force suprême qui émet les décrets divins (les Destins)».

[56] T. T. DUKE, *Ovid's Pyramus and Thisbe*, cit., pp. 325-327: «we must assume the pre-existence […] of a […] story, […] in which a priestess attempted to escape from the temple-compound and from her city. This Babylonian Thisbe, whatever her name and status may have been, was certainly a tabooed person, as may be argued from the prompt appearance of the lioness to punish broken vows. There is nothing fortuitous in this. The animal is the epiphany of the goddess INANNA-Ištar, she who is called in the Babylonian texts *labbatu* ^{d}*Igigi*, "lioness of the Great Gods", or simply *labbatu Ištar*, "the lioness Istar". […] The goddess is evidently angered because Thisbe is escaping from her service, not because she disapproves of marriage as such. We know a great deal about the temple-maidens of Mesopotamia. The divinities generally asked for the girl in the dreams of the parents; it would be unthinkable to refuse such a request – this was a vocation (*iršitum*). The great advantage in dedicating one's daughter to serve god or goddess lay in the fact that her portion or settlement returned at her death to the family, whereas with her marriage it was irretrievably lost. Not all of the priestesses by any means were *gašdāti*, sacred prostitutes. Of the six types of women attached to the temple, the *entum* and the *nadîtum* were required to be absolutely chaste. The *entum*

taciute nella storia ovidiana, saranno spesso declinate – nella ricezione del mito – sul piano di odî interfamiliari o dislivelli squisitamente sociali.

Tisbe come vergine del tempio punita per aver tradito la sua vocazione, dunque? Monaca di Monza *avant lettre*? Forse. Certo è che la leonessa interpreta e incarna al meglio il ruolo ad un tempo del *Destino* e dell'*Eros*. Malefico *Deus ex Machina* per ragioni di *Nemesi* (la vendetta della dea) o soltanto per i giochi crudeli di un cieco destino, ma anche, e contemporaneamente, prospezione quasi allucinata di un *Eros* tanto violento da lacerare e uccidere.

È un fatto che all'appuntamento non si presenti per primo Piramo, bensì la leonessa. E la leonessa ha sete: una sete violenta, che potrebbe anche assumere una sfumatura erotica («depositura sitim», v. 98; «ut lea saeva sitim multa conpescuit unda», v. 102: ritorna la dimensione marina, tempestosa, consonante alla *bufera* emozionale). La leonessa costituisce una deformazione abnorme del desiderio di Piramo:[57] giunta per prima, la belva sottrae simbolicamente, prima e sola, la verginità ad una fanciulla, il cui velo viene imbrattato dal sangue («dum redit in silvas, inventos forte sine ipsa / ore cruentato tenues laniavit amictus», vv. 103-104);[58] il velo domestico, con cui aveva preservato (anche) la sua verginità/identità uscendo dalle mura cittadine (*adoperta vultum*), quel velo *involontariamente* abbandonato nella fuga («dumque fugit, tergo velamina lapsa reliquit», v. 101), speculare a quei tetti urbani *volontariamente* abbandonati (si rammenti il v. 86: «urbis quoque tecta relinquant»; si osservi la non casuale ripresa verbale: *reliquit*, *relinquant*), quel velo, con ogni probabilità bianco, è insanguinato (secondo il modulo cromatico proprio dell'intera *fabula*).

Tisbe lascia dietro di sé, alle sue spalle (*tergo*) la città così come la verginità: lascia cadere (*lapsa*) la sua leggera difesa (*tenues*: si è letto nell'aggettivo una polarizzazione tra fragilità cittadina della fanciulla e ferinità selvatica)[59] di fronte ad

---

was high-priestess and a sort of abbess; the *nadîtum* (from a word meaning to "lie fallow" or "be barren") was a type of cloistered priestess or enclosed nun. […] The *nadîtum* is chiefly known from the Old Babylonian period, although this name appears in the latest times as well, signifying harlor or witch. She was apt to be a wealthy woman of good birth, and she did much business, including money-lending, with the men of the town, these transactions taking place *ana bâb gāgîm* or *ana pî aptîm*, "at the gate of the cloister" or "at the window-lattice" of the convent. Might not a priestess have preconcerted in this way an escape with her lover? People were always running away from things in Mesopotamia; at least five words for fugitive may be counted in an Akkadian dictionary. […] Perhaps the veil was that of a bride, that is, of a normally married woman, which so excited the bloody rage of the lioness-goddess!».

[57] Cfr. CHRISTOPHER LUCKEN, *Le suicide des amants et l'*ensaignement *des letters.* Piramus et Tisbé *ou les metamorphoses de l'amour*, cit., p. 386: «le lion auquel il [*scil.* Pyrame] cède la place incarne l'autre versant de l'amour».

[58] Cfr. ivi, p. 388: «Cette scène entre le lion et la guimpe, nécessaire pour que Pyrame croie par la suite à la mort de Thisbé, apparâit comme la transposition symbolique de l'union sexuelle de Pyrame et Thisbé à laquelle devait aboutir leur rendez-vous – mais qui n'aura jamais lieu, sinon sous cette forme».

[59] Cfr. GIANPIERO ROSATI, *Commento*, cit., p. 264: «l'epiteto, frequente per tessuti e capi d'abbigliamento femminile (*Am.*, III, 1, 9; PROPERZIO, I, 2, 2; TIBULLO, II, 3, 53 ecc.), accentua il

un'aggressione erotica che, per il tramite di una bocca insanguinata (*ore cruentato*), dilania (*laniavit*) un intero arco esistenziale, compromettendone la stabilità psicologica (*timido pede*).

La leonessa può essere così ad un tempo Legge e Colpa, Giudice e Reo. Di fronte a quella che è *anche* una manifestazione di incubi interiori (i timori per la possibile violenza di un Eros sopravveniente), Tisbe si rifugia nella protezione di un antro-Ade, smarrendo così la possibilità di intercettare Piramo, il *vero* Piramo e non la sua trasfigurazione orrorifica (d'altronde, come si è detto, questa è una storia di appuntamenti mancati, di mancate comunicazioni, di linee parallele che invano anelano a congiungersi).

Siamo così pervenuti alla Macrosequenza C:

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 dignissima 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
purpureo tingit pendentia mora colore.
(*Metam.*, IV, 105-127)

Arrivò subito dopo Piramo, che era uscito un po' più tardi di casa. Vedendo impresse profondamente nella sabbia le impronte inequivocabili di una belva, subito impallidì; quando poi gli cadde sotto gli occhi anche l'indumento sporco di sangue, proruppe: "Una sola notte segnerà la fine di due amanti, anche se fra i due lei avrebbe ben meritato una lunga vita. Io sono il colpevole, io ti ho ucciso, infelice, io che ti ho spinto di notte in luoghi pieni di terrore e non mi sono dato la pena di arrivare per primo! O leoni, tutti voi che abitate sotto queste rocce, dilaniate il mio corpo, sbranate e divorate ferocemente le viscere di questo scellerato!". Ma poi aggiunse: "È da pavidi limitarsi a desiderare la morte" e, preso il velo di Tisbe, lo portò con sé fino all'albero dove dovevano incontrarsi, coprì quell'indumento a lui ben noto di lacrime e di baci e concluse: "E

---

contrasto tra la femminea, elegiaca fragilità della "cittadina" Tisbe […] e la selvaggia ferocia dell'animale».

adesso imbeviti anche del mio sangue!". Estrasse la spada di cui era cinto e se la immerse nel fianco; poi immediatamente, mentre già stava morendo, la strappò fuori dalla ferita ove il sangue gorgogliava e si abbatté supino al suolo. Il sangue sprizzò alto proprio come quando una canna di piombo, guasta, si incrina e dalla fessura lascia prorompere, con un fischio stridulo, un alto zampillo che fende violentemente l'aria. I frutti dell'albero cambiarono aspetto per quel bagno di sangue: infatti attraverso le radici, che lo avevano assorbito, lo ricevettero le more che pendevano dai rami e si tinsero di rosso cupo.

Uscendo più tardi, scoprì nella polvere fonda
impronte indubbie di belva e sbiancò in tutto il volto
Piramo; poi, rinvenendo anche il velo macchiato di sangue,
disse: "Quest'unica notte vedrà morire due amanti,
e lei, che assai più di me meritava una vita lunghissima,
il mio intelletto l'ha persa: sono io che ti ho uccisa, infelice,
ti ho fatta venire di notte in questi paraggi d'orrore
senza arrivare io per primo. Su, fatemi tutto a brandelli,
straziate a morsi feroci le mie viscere infami,
leoni che infestate queste rocce!
Ma invocare la morte è da vili". Raccoglie lo scialle di Tisbe
e se lo porta all'ombra dell'albero, il loro convegno,
copre di lacrime, copre di baci la sciarpa diletta:
"E adesso", le dice, "beviti pure il mio sangue".
La spada che aveva alla cintola, se l'immerse nel ventre,
poi, mentre moriva, l'estrasse dalla ferita infuocata
e cadde supino per terra; ne schizza altissimo il sangue,
come quando si spacca in un punto più fragile un tubo di piombo
ed espelle fischiando dal breve buco un lunghissimo
getto d'acqua, che irrompe violento nell'aria.
Sotto la pioggia di morte, i frutti dell'albero assumono
un cupo colore: la radice, bagnata di sangue,
tinge sui rami le more di porpora.

L'*incipit* della macrosequenza («egressus», v. 105) è omologo a quello della macrosequenza precedente («egreditur», v. 94): lì Tisbe, Piramo qui, si potrebbe dire facendo il verso alla *lictera* ovidiana (cfr. v. 71). Alla macrosequenza B, dedicata alla sortita della fanciulla, segue infatti una macrosequenza incentrata sulla sortita del giovinetto; più in generale, la *dispositio* complessiva delle macrosequenze potrebbe anche essere ridelineata, in base ai personaggi presenti in scena, così: (A) i due amanti; (B) Tisbe; (C) Piramo; (D) i due amanti.[60] Già per questa via si iniziano ad intuire la *Ring-Komposition* e la tramatura speculare delle macrosequenze (C si specchia in B; D in A). Del resto, ridotta in questi termini, la *fabula* fa emergere ancora più visibilmente una delle sue nature *generiche*, quella *romanzesca*, giacché – com'è noto – nei romanzi greci e non solo (come non pensare al tipico esempio dei *Promessi Sposi*, o, meglio, a quello del *Fermo e Lucia*, con le sezioni interne dedicate

[60] Per un'ipotesi strutturale parzialmente diversa, cfr. NIALL RUDD, *Pyramus and Thisbe in Shakespeare and Ovid.* A Midsummer Night's Dream *and* Metamorphoses *4. 1-166*, cit., p. 175: «The structure is a simple threefold scheme of separation, decision, and union, the relative proportions being roughly 2, 1 and 6».

rispettivamente alle avventure di Lucia e a quelle di Fermo, prima della *reunion* finale?) l'idillio iniziale dei due protagonisti amanti, infranto da peripezie dividenti, si riconquista in sede finale (ma la *fabula* di Piramo e Tisbe – si accennava prima alla questione della *pluri-genericità* – non è *in toto* un romanzo perché l'*happy end* è disatteso: il ricongiungimento c'è, ma è bruttato dalla morte e in definitiva è *nella* morte).

Piramo esce dunque in ritardo («serius egressus», v. 105), e il problema, al fondo, sta tutto in questa mancanza di contemporaneità nella sortita. E, fatalmente, si ripresenta il nodo *uscita*/*inganni*, questa volta non nella prefigurazione meramente linguistica (*fallere custodes foribusque excedere temptent*, *egreditur fallitque suos*), bensì nella verità narrativa: infatti, il giovinetto si accorge subito, impallidendo, delle pesanti orme di una belva e del velo tinto di sangue; il suo errore capitale sta nell'errata, precipitosa (cfr. *praecipitatur*?) decodifica dei segni[61].

Il fanciullo, forse, più di Tisbe, ha la vista offuscata (*adoperta… vultum*). Così, scambia tutti gli incerti segnali luttuosi per sigilli certissimi di morte: «vestigia vidit in alto / pulvere certa ferae totoque expalluit ore / Pyramus; ut vero vestem quoque sanguine tinctam / repperit», vv. 105-108. Se sono certe (*certa*) le orme della bestia (*vestigia … ferae*) nella polvere spessa, alta come le mura cittadine (*in alto* / *pulvere*; cfr. *altam … urbem*), non sono però esse certi indizi di morte; e se invero (*vero*) il giovinetto ritrova (*repperit*) la veste tinta di sangue (*vestem … sanguine tinctam*), non è vero che quel sangue sia della fanciulla.[62] Piramo, quindi, si costruisce un suo mondo di certezze fondandosi su errate premesse; brama in un mondo ignoto il noto (cfr. dopo, al v. 117, «notae … vesti», "il velo a lui noto"), ma quel nodo tra noto e ignoto gli si riversa irreversibilmente contro.

Il giovinetto dà quindi avvio alle sue ultime parole, che per comodità espositiva possiamo suddividere in cinque fasi, in base al destinatario delle apostrofi (suddivise, in virtù della pausa elocutiva, in due distinti blocchi verbali: il primo comprende le prime quattro, poste in *Ring-Komposition*; il secondo, l'ultima):

1. apostrofe a se stesso: «'una duos' inquit 'nox perdet amantes, / e quibus illa fuit longa dignissima vita» (vv. 108-109);
2. apostrofe a Tisbe: «nostra nocens anima est. ego te, miseranda, peremi, / in loca plena metus qui iussi nocte venires / nec prior huc veni» (vv. 110-112);
3. apostrofe ai leoni: «nostrum divellite corpus / et scelerata fero consumite viscera morsu, / o quicumque sub hac habitatis rupe, leones!» (vv. 112-114);
4. apostrofe a se stesso: «sed timidi est optare necem'» (v. 115);
5. apostrofe al velo: «'accipe nunc' inquit 'nostri quoque sanguinis haustus!'» (v. 118).

[61] Di lui si potrebbe dire, prendendo a prestito le incisive parole di Antonio Lombardo riferite al personaggio shakespeariano di Otello (ANTONIO LOMBARDO, *Introduzione* a WILLIAM SHAKESPEARE, *Otello*, traduzione e cura di Agostino Lombardo [1996], Milano, Feltrinelli, 2014[12], pp. V-VIII: p. VII), che «[a] renderlo cieco (poiché di cecità si deve parlare: l'azione tragica è un *non* vedere […])» è il suo stesso amore.

[62] Cfr. GIANPIERO ROSATI, *Commento*, cit., p. 264: «Il motivo dell'indumento intriso di sangue come presunta (ma falsa) prova di morte del proprietario ricorre anche nelle storie bibliche di Giuseppe (*Gen.*, 37, 12-36)».

Come si vede, riappare inizialmente – e in icastica formulazione – la cabala dell'*uno* e del *due*, finalmente avvicinati senza alcuna mediazione: il doppio iperbato (*una duos ... nox ... amantes*) è palesemente funzionale al significativo accostamento dei numerali. A ben guardare, quella pronunciata da Piramo ("una sola notte perderà [*scil.* causerà la rovina di] due amanti") è a tutti gli effetti una *self-fulfilling prophecy*:[63] se nell'ottica del giovinetto, Tisbe è già morta e lui stesso la seguirà nella morte, nella realtà dei fatti sarà Piramo stesso – con la sua decisione suicida – a determinare la morte di Tisbe. Così anche la seconda apostrofe si rivela fallace e ad un tempo veritiera sempre in quanto 'profezia auto-avverantesi': quando infatti Piramo sostiene "io ti ho uccisa, oh infelice" (*ego te, miseranda, peremi*), proclama una verità palesemente falsa nel presente, ma assolutamente veridica se riferita ai futuri accadimenti: una profonda *anfibologia* governa insomma queste parole, quasi che il doppio livello di lettura voglia sortire nel lettore per così dire il brivido conturbante dell'*ironia tragica*.

Piramo si riconosce colpevole (*nostra nocens anima est*): colpevole di aver trascinato colei che era assai degna, tra i due, di una lunga vita (*e quibus illa fuit longa dignissima vita*) nello spaventoso cronotopo di una notte fatale (una notte risillabata come un castigo: *una ... nox*, v. 108; *nocte*, v. 111) nei luoghi selvatici pieni di temibili pericoli (*in loca plena metus*). La decisione concordata (si rammenti la catena 'decisionale': *statuunt*, *pacta placent*, *dicta... sub arbore*) è ricondotta all'*ego* di un'insensata scelta autonoma, quasi autoritaria ("io che ti ho ordinato di giungere", *qui iussi ... venires*), tristemente coronata da un ritardo su cui insisteranno in vario modo numerosi riscrittori (*nec prior huc veni*).

Di qui, l'invocazione ai leoni che abitano nei rocciosi territori circostanti (*o quicumque sub hac habitatis rupe, leones!*), affinché divorino il corpo e le viscere di uno scellerato (*nostrum divellite corpus / et scelerata fero consumite viscera morsu*: si osservi l'iconismo di dilacerazione corporale suggestivamente creato dall'iperbato *nostrum ... corpus*; interessante, inoltre, il passaggio dal *pluralis maiestatis* alla prima persona singolare nella compagine strutturale complessiva del discorso di Piramo: *nostra ... anima*; *ego te ... peremi*; *qui iussi ... venires*; *nec ... veni*; *nostrum ... corpus*; *nostri ... sanguinis*: la prima persona singolare, come si vede, è utilizzata solo nell'intima apostrofe alla compagna; per *fero ... morsu*, cfr. *lea saeva*, v. 102).

Infine, la tensione auto-aggressiva, auto-fustigatrice sfocia nella risoluzione di non attendere un intervento esogeno (quell'intervento che, per una sottintesa armonica poi esplicitata da molti riscrittori, condurrebbe ad un'unione postuma nel ventre delle bestie) e di darsi da sé la morte (*sed timidi est optare necem*, v. 115; si rammenti il *timido pede* di Tisbe in fuga dalla leonessa, v. 100).

Esaurito così il primo lungo blocco verbale, Piramo porta con sé il velo della fanciulla («velamina Thisbes / tollit et … secum fert», vv. 116-117) all'ombra

[63] Il concetto è stato introdotto dal sociologo americano ROBERT K. MERTON in un saggio apparso nel 1948 su «Antioch Review», 8, intitolato per l'appunto *The Self-Fulfilling Prophecy*, pp. 193-210.

dell'albero stabilito come luogo di incontro [si rammenti il v. 88: *conveniant*] (*ad pactae ... arboris umbram*, v. 117: ritorna la dimensione del patto; cfr. in particolare il v. 91: *pacta placent*). Il velo è a tutti gli effetti il *surrogato/transfert* simbolico della giovinetta, con cui tentare di addivenire a quell'unione così profondamente accarezzata a livello desiderativo: riceve infatti da Piramo lacrime e baci (quegli *oscula* ardentemente desiderati e «non pervenientia contra»): «utque dedit notae lacrimas, dedit oscula vesti» (v. 117: la *repetitio* «dedit … dedit» veicola sublimemente la frenetica reazione di Piramo che, ardente d'amore, crede di celebrare così l'unico tipo di nozze che ritiene gli sia concesso).

Discende da qui l'ultima solenne invocazione dell'amante: «accipe nunc … nostri quoque sanguinis haustus!», v. 118 (lett. "ricevi ora anche la sorsata del nostro sangue!"; l'*haustus*-sorsata pare essere in sottile relazione con la *sitis* della leonessa, vv. 98 e 102, mentre l'offerta del sangue assume anche una chiara sfumatura sacrificale).[64] Piramo vorrebbe così compiere nel velo l'unione matrimoniale dei sangui[65] (anticipando così di secoli i desideri concettosi del reverendo John Donne, espressi nel celeberrimo componimento *The Flea* [*La pulce*]), ma in realtà – e non mi pare sia mai stato sottolineato – si inganna doppiamente: non solo Tisbe è viva, ma quello del velo non è il suo sangue, bensì quello delle vittime della leonessa. Nel tristissimo gioco degli incontri (e delle apostrofi) che non raggiungono mai il loro obiettivo, la leonessa sembra essere il *termine medio* delle relazioni erotiche dei due amanti, che anche per questa via, in definitiva, non riescono proprio ad intercettarsi: così, se Tisbe è simbolicamente violata dalla leonessa, allo stesso modo Piramo riesce simbolicamente a congiungere il suo sangue con quello delle vittime della fiera e non con quello dell'amata.

Ecco quindi il suicidio: «quoque erat accinctus, demisit in ilia ferrum, / nec mora, ferventi moriens e vulnere traxit / et iacuit resupinis humo» (vv. 119-121). Il giovinetto immerge nel proprio fianco (*demisit in ilia*) la spada di cui era cinto (*quoque erat accinctus ... ferrum*), probabile figura di quelle mura (leggi: ostacoli) in definitiva sanguinolenti che cingono la città (si rammenti: *ubi dicitur altam / coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem*). Senza esitare (*nec mora*: si ricordi il sopraccennato *wordplay*: il ritardario Piramo ora non tarda a suicidarsi, dimostrando in questo modo di non saper mai utilizzare correttamente e a proprio vantaggio la puntualità e il ritardo), trae, morente, la medesima spada dalla ferita ancora gorgogliante (*ferventi moriens e vulnere traxit*: nello stesso verso, si ha dunque *mora*- "attesa" e *mors*), per giacere infine supino sul terreno (*et iacuit resupinus humo*). Ed

[64] Cfr. del resto, per es., FRANÇOISE GRAZIANI, *Pyrame et Thisbé*, cit., p. 1167: «L'exclusion des amants hors des murs de la cité leur confère la fonction de victimes expiatoires, dont le martyre permet de consolider le groupe social: et jusque dans la version simplifiée de *Roméo et Juliette* – qui ne reprend du mythe que sa fonction, éliminant les mythèmes – le sacrifice des amants a pour effet de réconcilier les familles ennemies».

[65] Sul matrimonio come «unione del sangue», cfr. GIOVANNI GUASTELLA, *La rete del sangue: simbologia delle relazioni e modelli dell'identità nella cultura romana*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 15, 1985, pp. 49-123, *passim*.

è proprio questo gesto repentino a determinare l'alto sprizzare del sangue («cruor emicat alte»; cfr. *altam … urbem*, *in alto / pulvere*).

Segue quella similitudine di marca idraulica che, se da molti critici è stata giudicata inopportuna (o poco riuscita),[66] è stata sapientemente ricondotta da Keith alla sua precipua funzione di forte demarcatore dell'eziologia/etimologia soggiacente alla *fabula*:[67] «non aliter, quam cum vitiato fistula plumbo / scinditur et tenui stridente

[66] Cfr. NIALL RUDD, *Pyramus and Thisbe in Shakespeare and Ovid.* A Midsummer Night's Dream *and* Metamorphoses *4. 1-166*, cit., p. 177: «The disconcerting lines which compare Pyramus' blood to water spurting from a burst pipe (121-124) seem to be a less successful instance of the same kind [*scil.* of the features of style which suggest a distance between the poet and his subject]. If there *is* a fault on Ovid's side, it is surely better to assume a small lapse of stylistic judgement than to imagine that the poet is inviting us to laugh at the stricken Pyramus. It is worth remembering, however, that not everyone appears to have found the simile absurd. Although Gower left it out, Chaucer took it in his stride: "The blood out of the wounde as brode sterte / as water, when the conduit broken is". And though Shakespeare could easily have turned it into something ludicrous in *A Midsummer Night's Dream* he did not take the chance. On the other hand, in *Titus Andronicus* after alluding to the death of Pyramus (II, 3, 231-232) he goes on to describe the blood coming from the mouth and nostrils of the unfortunate Lavinia (II, 4, 22 ff.); and in doing so he uses a rather similar idea: "notwithstanding all this loss of blood, / as from a conduit with three issuing spouts". So while Shakespeare disregards the Ovidian simile in his burlesque he does draw on it quite seriously in a tragic context».

[67] Cfr. ALISON M. KEITH, *Etymological wordplay in Ovid's 'Pyramus and Thisbe' (*Met. *4. 55-166)*, cit., pp. 309-310: «A wide range of readers and artists has enjoyed Ovid's 'Pyramus and Thisbe', but the tale has provoked critical attention on two counts: Ovid's source(s) cannot be identified and the simile applied to Pyramus' death agonies ruptures the sentimental tone of the narrative (4.121-124). […] This note reconsiders these two critical problems in relation to the aetiological form of the tale and Ovid's well-known predilection for etymological wordplay»; e pp. 311-312: «This cluster of anagrammatic and paronomastic puns on *mora–amor–mors–mora* conceals another etymological wordplay of deeper significance on the Greek derivation of the word. The standard Greek term for mulberries was συκάμινα, but Athenaeus reports that the Alexandrian Greeks called them μόρα […] Athenaeus also preserves the information that the second-century B.C.E. grammarian Demetrius Ixion derived μόρα from αιμόροα, 'flowing blood', in his *Etymology* […]. Virgil clearly alludes to this etymology in the one reference he makes to the mulberry, where he glosses the noun with an etymologically significant adjective (*sanguineis … moris*, *Buc.* 6.22). Ovid follows Virgil by signalling the Greek etymology at the outset and conclusion of his tale (*contactu sanguinis arbor*, 4.52; *at tu … arbor … / simper habe fetus, gemini monimenta cruoris*, 4. 158, 161), although he suppresses the word he glosses. He illustrates the derivation of the mulberry from flowing blood most extensively, however, in the simile he applies to Pyramus' withdrawal of the sword from his side at the centre of the narrative, on the only occasion where he explicitly names the berry […] (4.121-127). This spectacular, and spectacularly anachronistic, simile dramatically focuses the reader's attention on the motif of flowing blood, and hence on the nexus of etymologies that he has devised. […] Danielle Porte remarks on Ovid's tendency in the *Fasti* to shape his aetiological narrative around wordplay, and his treatment of Pyramus and Thisbe offers a complex example of this compositional technique in the contemporaneous *Metamorphoses*. Love (*amor*), death (*mors*), and delay (*mora*) are important themes in the story, which Ovid underscores in the anagrammatic and paronomastic wordplay that pervades the narrative surface of the episode like so many 'gliterring trifles'. It is the Greek etymological wordplay deriving the word for mulberry from flowing blood, however, that structures the plot of this aetiological narrative and is ultimately memorialized in 'Pyramus and Thisbe' (*gemini monimenta cruoris*, 4.161). Ovid

foramine longas / eiaculatur aquas atque ictibus aëra rumpit» (vv. 122-124). Le evidenti implicazioni erotiche dell'assimilazione agevolano la comprensione del rapporto sangue/mora, in quanto frutto (*fetus*) della (mancata) relazione tra i due giovinetti, concretatasi ora nel sangue di Piramo, è la mutazione cromatica degli arborei frutti (*arborei fetus*): «arborei fetus adspergine caedis in atram / vertuntur faciem, madefactaque sanguine radix / purpureo tingit pendentia mora colore» (vv. 125-127).

Il lettore ricorderà che avevo pregato di evidenziare al v. 65 e al v. 67 i termini *tenui* e *vitium*. Il poeta parla, nell'ardita metafora idraulica, di *vitiato ... plumbo* e di *tenui ... foramine*; la rinnovata occorrenza lessicale, che non mi pare sia stata sottolineata, invita con ogni evidenza a leggere parallelamente i due *loci*: il difetto di costruzione dell'abitazione diviene qui il guasto di una canna di piombo, la crepa leggera della parete ha il suo corrispettivo nella piccola fessura della canna. Probabilmente agisce nella definizione di *vitium* la prospettiva moralistica delle Minieidi, restie all'*eros*; ma indubbiamente pare operare anche il punto di vista dell'*auctor* che legge nella storia un vizio d'origine (probabilmente nell'ostacolo più che nella passione) e riconosce che dal *piccolo* (in senso euforico) può essere generato anche il *grande* (in senso disforico) di un'immane tragedia (si veda qui l'antitesi «tenui … foramine» *vs* «longas / … aquas»).

La metamorfosi dunque avviene (*vertuntur*, *tingit*), generata da quel sangue, da quella strage (*adspergine caedis*, "per il bagno di sangue") che è il doppio (e la conseguenza) della *recenti / caede ... boum* di cui si è macchiata la leonessa: si tratta di una metamorfosi che volge le *pendentia mora* al purpureo della passione e del sangue, al nero della tragedia (*purpureo ... colore*, *in atram / ... faciem*), lì dove anche le radici dell'albero-protettore si impregnano di sangue e di sventura (*madefacta… sanguine radix*).

Il valore dell'elemento equoreo finalmente si chiarisce: la sorsata di sangue (*sanguinis haustus*), il bagno di sangue (*adspergine caedis*: a ben vedere, i due sintagmi sono accortamente collocati in posizione chiastica), ma anche le lunghe acque scaturite dalla canna di piombo guasta (*longas / aquas*) sono chiari elementi di una catena che spinge il lettore a interpretare retrospettivamente le emersioni dell'acqua in un quadro in cui *eros* e sangue sono strettamente intrecciati. Così, si chiarifica il valore simbolico dei prati rugiadosi (*pruinosas ... herbas*, v. 82) essiccati dai raggi del sole (*sol… radiis siccaverat*, *ibid.*): il giorno asciuga l'acqua/sangue della notte connotata da violenza, passione e morte; e si chiarifica anche il valore dell'insistenza equorea dei vv. 91-92 (*lux tarde discedere visa / praecipitatur aquis, et aquis nox exit ab isdem*): il giorno/vita termina nell'acqua/sangue (*eros*/*thànatos*) da cui deriva la notte/morte (come si vede, i due inserti naturalistici amplificano vieppiù le loro valenze allusive); e ancora più scoperta si fa la valenza del *gelido* ...

---

employs etymological wordplay in the episode to encapsulate the themes of the narrative and to indicate his allegiance to the Alexandrian literary tradition, which is where he is likely to have found the tale in the first place».

fonti, presso cui violenza erotico-ferina (si ripensi alla *sitis* della leonessa) e morte si stringono in laccio fatale.

Eccoci giunti, infine, alla Macrosequenza D:

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, tremebunda videt pulsare cruentum
membra solum retroque pedem tulit oraque buxo
pallidiora gerens exhorruit aequoris instar,
quod tremit, exigua 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 casus ademit?
Pyrame, responde! tua te, carissime, 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 poteras, poteris nec morte revelli.
Hoc tamen amborum verbis estote rogati,
o multum miseri meus illiusque parentes,
ut quos certus amor, quos hora novissima iunxit,
conponi tumulo non invideatis eodem.
At tu, quae ramis arbor miserabile corpus
nunc tegis unius, mox es tectura duorum,
signa tene caedis pullosque et luctibus aptos
semper habe fetus, gemini monimenta 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.'
(*Metam.*, IV, 128-166)

Intanto Tisbe, benché la paura non le fosse ancora passata, per non fare aspettare il suo innamorato, ritornò sui suoi passi e scrutò intorno con tutti i sensi protesi per individuare il giovane, smaniosa di raccontargli il rischio che aveva corso. Benché riconoscesse il luogo e l'albero che aveva visto poco prima, il colore dei frutti la rese incerta; ebbe il sospetto di sbagliarsi. Mentre era in preda al dubbio, vide il corpo in convulsione sul suolo insanguinato: arretrò, più pallida del

bosso, percorsa da un brivido come la superficie del mare quando si increspa al soffio della brezza. Ma allorché, dopo qualche esitazione, riconobbe il suo amore, si percosse rumorosamente le braccia innocenti, si strappò i capelli e strinse in un abbraccio il corpo dell'amato; mentre versava molte lacrime sulla ferita, mescolando il pianto al sangue e coprendo di baci il volto gelido, gridava: "Piramo, qual destino ti ha strappato a me? Rispondi, Piramo carissimo! È la tua Tisbe che ti invoca! Ascoltami e alza gli occhi verso di me!". Piramo, al nome di lei, sollevò le palpebre già gravate dalla morte, la guardò e subito le richiuse. Riconoscendo allora Tisbe il suo velo e vedendo il fodero eburneo privo della spada, concluse: "È stata la tua mano e l'amore per me a ucciderti, sventurato! Ma anch'io ho una mano forte, almeno per questo scopo! Anch'io ho l'amore: sarà questo a darmi la forza di colpire. Ti seguirò nella morte e si dirà di me che fui la causa e la compagna della tua fine. Tu che solo dalla morte potevi essermi strappato, nemmeno da essa potrai esserlo. Ma prima, a nome di tutti e due, voglio rivolgere questa preghiera a voi, infelicissimi nostri genitori: non impedite che coloro che furono uniti da un fortissimo amore e dalla comune fine, siano composti in un'unica tomba! E tu, albero, che ora ricopri il miserando corpo di uno solo di noi, ma che presto ci ricoprirai tutti e due, conserva i segni di questo scempio e continua a produrre frutti scuri, in armonia col lutto, per ricordare il duplice sacrificio". Dopo queste parole la fanciulla accostò alla base del petto la punta della spada, ancora calda per la ferita appena inferta, e vi si gettò sopra. La sua preghiera però commosse gli dei e toccò il cuore dei genitori. Gli uni fecero sì che il frutto del gelso, quando matura, conservi il colore rosso scuro; gli altri posero a riposare in un'unica urna i miseri resti del rogo».

Eccola, ancora atterrita, per non mancare al suo amante,
tornare e cercare il ragazzo con gli occhi e col cuore:
brucia di raccontargli che gravi rischi ha sfuggito.
Il posto lo riconosce, e la sagoma nota dell'albero,
pure la fa dubitare (sarà quello?) il colore dei frutti.
Esita, e intanto s'accorge che sulla terra, bagnata di sangue,
c'è un corpo che palpita: indietreggiò, e con la faccia
più bianca del bosso, rabbrividì come il mare
freme alla minima brezza che increspi il pelo dell'acqua.
Ma dopo il dubbio di un attimo, in lui riconosce il suo amore:
si batte le braccia innocenti di colpi sonori,
si strappa i capelli e abbracciando quel corpo diletto
riempì la ferita di lacrime, mischiando il suo pianto
al sangue, e coprendo di baci quel volto gelato
"Piramo, quale sciagura", gridò, "ti ha strappato da me?
Rispondimi, Piramo: è Tisbe, è lei, amore, a chiamarti;
ascoltami, tirala su, questa testa che lasci cadere!".
Al nome di Tisbe alzò gli occhi, pesanti di morte,
Piramo e dopo uno sguardo su lei li richiuse.
Lei riconobbe il suo scialle, gli vide la guaina d'avorio
vuota, senza la spada: "Così, la tua mano e l'amore
ti hanno ucciso, mio povero Piramo", gli disse. "Ma anch'io ho mano ferma,
se non altro per questo, e anch'io ho amore: sarà lui a dare forza al mio colpo.
Ti verrò dietro anche morto; della tua fine, diranno,
io fui sciagurata ragione e compagna. Strapparti da me
poteva solo la morte, ma ormai non può neanche la morte.
Pure, a nome mio e suo, una preghiera per voi,
genitori infelici miei e suoi: non vogliate impedirci,
legati da un solido amore come fummo e dall'ultimo istante,
di essere poi seppelliti in un solo sepolcro.

E tu che coi rami proteggi un unico povero corpo,
albero, e presto dovrai proteggerne due,
serba un segno di morte, e continua a portare in eterno
frutti foschi, colore del lutto, a ricordo di un doppio massacro".
Tacque, si sistemò sotto il petto la punta
poi si buttò sulla spada, ancora calda di morte.
Ma la preghiera commosse gli dèi, commosse i due padri;
assumono un cupo colore le bacche mature
e quanto rimase dei roghi riposa in un solo sarcofago».

La macrosequenza inizia con la stessa marca («Ecce», v. 128) che aveva segnato l'irruzione della leonessa (*venit ecce recenti / caede leaena* ..., vv. 96-97): questa volta, ad irrompere sulla scena è Tisbe che, benché ancora paurosa («metu nondum posito», v. 128: si rammenti il contrasto tra la fuga *timido pede* e l'audacia dettata da Amore [*audacem faciebat amor*]), torna («redit», v. 129) allo scopo di non trarre in inganno il suo amato («ne fallat amantem», v. 128). Come si vede, emerge ancora una volta l'area semantica del *fallere* e, soprattutto, si intensifica il paradosso di una strenua volontà di *non fallere* che si rovescia nel suo contrario: *ne fallat amantem*, infatti, potrebbe essere accostato agevolmente a *neve sit errandum* di v. 87. La tensione eccessiva a non sbagliare, a non cadere nelle trappole degli inganni, quasi per una *self-fulfilling prophecy* al contrario, degenera proprio nello sbaglio, nell'auto-inganno, nella repentina e perniciosa adesione alle fallaci apparenze.

La ricerca dell'unione si tematizza nella *quête* intensiva effettuata da Tisbe nei luoghi selvatici della dispersione e della morte («iuvenem… oculis animoque requirit», v. 129); e il pericolo che la giovinetta crede di aver superato e – si osservi la mirabile penetrazione ovidiana della psicologia femminile – freneticamente vorrebbe narrare («quanta… vitarit narrare pericula gestit», v. 130) in realtà non è stato lasciato alle spalle (al pari del velo e dei tetti cittadini), bensì le è posto terribilmente proprio davanti.

Quei dubbi che sarebbero stati benefici se avessero colpito Piramo nell'osservazione delle orme e del velo, sono riversati tutti nelle dinamiche psichico-comportamentali di Tisbe: riconosce il luogo e l'albero («locum et visa cognoscit in arbore formam», v. 131), eppure la disorienta il novello colore dei frutti («sic facit incertam pomi color», v. 132); di qui gli insistiti dubbi e le esitazioni («haeret, an haec sit», v. 132; «dum dubitat», v. 133; «postquam remorata», v. 137). La conturbante visione di un corpo che si agita tremante sul suolo insanguinato («tremebunda videt pulsare cruentum / membra solum», vv. 133-134) la sgomenta: il piede (si rammenti il *timido pede*) retrocede («retro… pedem tulit», v. 134), mentre gli atteggiamenti iniziano a riprodurre perfettamente le reazioni di Piramo.

Così come precedentemente il giovinetto era impallidito alla vista dei segni ritenuti funesti (*toto… expalluit ore*, v. 104), allo stesso modo Tisbe si fa più pallida del bosso («ora… buxo / pallidiora gerens», vv. 134-135, in chiasmo rispetto alla precedente formulazione); come Piramo nel presente si dimena nei tremori (*tremebunda ... pulsare ... / membra*), così la fanciulla prende a rabbrividire simile ad un mare tremante («exhorruit aequoris instar, / quod tremit, exigua cum summum

stringitur aura», vv. 135-136). Tisbe diviene in questo modo *specchio* dell'amato, e non come per mera emulazione, diremmo oggi, di un *neurone-specchio*, bensì in virtù delle dinamiche 'riflessive' di un autentico *amore oblativo*.[68] La giovinetta compartecipa dei turbamenti dell'amato, sino alla compartecipazione affettiva nella morte. E le *repetitiones* lessicali perfettamente veicolano l'armonica *consonanza* della coppia.[69]

La similitudine del tremore di Tisbe si lega, poi, a due linee simbolico-semantiche già affiorate: da una parte, evidentemente, quella *marina* (la fanciulla rabbrividisce, s'è detto, come mare tremante), connessa all'enfatizzazione di quella *bufera* affettivo-sentimentale che già traluceva nell'area testuale della leonessa (*spumantes*, *in unda*, *multa ... unda*); dall'altra, quella della dialettica paradossale molto/poco (il mare trema quando un esiguo soffio di brezza [*exigua ... aura*] ne sfiora la superficie [*summum*]), qui rinsaldata ad insistere simbolicamente sui perniciosi effetti del piccolo (un piccolo *vitium*, una piccola fessura, etc.) finanche sull'immensità (le infinite distese del mare), a dire l'enorme potenza tragica che può scaturire dal *micro* di una storia sì mitica, ma anche – per certi aspetti – molto 'quotidiana'.

I dubbi, comunque, presto sono fugati e così come aveva riconosciuto gli spazi (*locum ... cognoscit*), Tisbe adesso riconosce il suo amore («suos cognovit amores», v. 137): purtroppo, adesso davvero non sbaglia (si ripensi a *ne fallat*). Se Piramo è incorso nell'errore, la giovinetta vede chiaramente (*cognoscit*, *cognovit*); presto,

---

[68] Il riferimento è alla fondamentale distinzione, operata da Enrique Pichon-Rivière, psichiatra svizzero naturalizzato argentino (1907-1977), tra amore *captativo* e amore *oblativo* (cfr. per es. CHRISTINE RAGOUCY, *L'oblativité: premières controverses*, in «Psychanalyse», 8/1, 2007, p. 29-41).

[69] Cfr. UMBERTO CURI, *Miti d'amore. Filosofia dell'eros*, cit., pp. 227-228: «l'equivoco in cui cade Piramo […] svolg[e] una funzione rivelativa, poiché f*a* emergere l'aspetto più rilevante del rapporto fra gli amanti, vale a dire l'impossibilità di vivere l'uno senza l'altro. L'errore, insomma, è funzionale alla verità: e cioè il fatto che la vita è degna di essere vissuta solo se è possibile condividerla con la persona amata. A ciò si aggiunga che […] ci si trova in presenza di una morte apparente, la quale consente la *perfetta bilateralità della condotta degli amanti* [corsivo mio]. L'uno e l'altra, infatti, pongono volontariamente fine ai loro giorni in una rapida successione spinti dalla stessa motivazione: la perdita del *partner*. Senza l'errore, […] determinato da una cattiva interpretazione […], si sarebbe verificata un'asimmetria nella loro condizione, nel senso che uno solo dei due avrebbe potuto suicidarsi per il dolore. Mentre le particolari vicissitudini della storia – e la singolare peripezia della morte simulata – consentono ciò che altrimenti sarebbe stato impossibile, in quanto mettono entrambi di fronte alla possibilità di scegliere cosa fare della loro vita, una volta che sia venuta meno la persona amata. L[a] […] figur[a] maschil[e], infatti, stabilisc[e] implicitamente con la [sua] scelta una sorta di regola inflessibile, alla quale si conform*a* successivamente l[a] […] giovan[e] donn[a]. Allo schema già presente in altri miti – in quello di Eco e Narciso e di Orfeo ed Euridice, ad esempio, pur narrati da Ovidio – vale a dire la contestualità della morte dei due amanti, la storia […] aggiunge un elemento caratterizzante di grande rilievo. La morte di chi sia temporaneamente sopravvissuto non è un evento fortuito o comunque causalmente collegato alla morte di chi sia scomparso per primo, ma ne è piuttosto la conseguenza. Né Eco, né Orfeo, scelgono deliberatamente di condividere la sorte dei loro amati. Non è così per Piramo […] (e poi anche per Tisbe […]), i quali cercano consapevolmente la morte, convinti che la vita non sia degna di essere vissuta senza l'oggetto del loro amore».

comprenderà chiaramente anche l'errore dell'amato («quae postquam vestemque suam *cognovit* et ense / vidit ebur vacuum», vv. 147-148).

La conoscenza, questa volta del vero (dissimile dalla falsa conoscenza di Piramo, che tutto – e subito – voleva ricondurre alla dimensione del noto [si rammentino le spie testuali *certa*, v. 106; *vero*, v. 107; *notae*, v. 155]), facente seguito alla prudente dimensione del *dubbio* (fatalmente sconosciuta, lo ripetiamo, al giovinetto), sfocia nelle agitate movenze del lutto (i colpi rumorosi alle innocenti braccia: «percutit indignos claro plangore lacertos», v. 138 [per *claro plangore*, cfr. *tenui stridente foramine*, v. 123]; la lacerazione dei capelli: «laniata comas», v. 139) e nell'ultimo tentativo, in vita, di un congiungimento: il contatto desiderato può avvenire, ma è un corpo morente quello che Tisbe abbraccia («amplexa… corpus amatum», *ibid.*); è un volto gelido quello che Tisbe bacia («gelidis in vultibus oscula figens», v. 141); né può valere ad una vera unione il mescolamento delle lacrime femminili e del sangue maschile, non casualmente ribadita per via sinonimica e chiastica («vulnera supplevit lacrimis fletumque cruori / miscuit», vv. 140-141; e si osservi come *cruori*, in rete con il *laniata* del verso immediatamente precedente, riconduca nettamente, ad unire così significativamente causa ed effetto, ad un verso della sezione della leonessa: *ore cruentato tenues laniavit amictus*, v. 104), ovviamente speculare a quell'unione, prospettata da Piramo, dei sangui (unione tuttavia ancora più fallace della mistione con le lacrime perché, come si è detto, il sangue di cui è impregnato il velo non appartiene alla giovinetta).

Ai dubbi, al riconoscimento, ai gesti, seguono le parole: l'allocuzione di Tisbe, chiaro *pendant* dell'espressione verbale di Piramo affidata alla precedente macrosequenza, è suddivisibile, in base ai destinatari delle apostrofi e a quella pausa in cui si inserisce la morte del giovinetto, in quattro zone testuali (e in due blocchi, costituiti rispettivamente da una sola apostrofe e dalle restanti tre; si osservi, tra l'altro, la simmetria numerica delle due invocazioni finali, entrambe composte da quattro versi):

1. apostrofe a Piramo morente: «'Pyrame,' clamavit 'quis te mihi casus ademit? / Pyrame, responde! tua te, carissime, Thisbe / nominat: exaudi vultusque attolle iacentes!'», vv. 142-144;
2. apostrofe a Piramo morto: «'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 poteras, poteris nec morte revelli», vv. 148-153;
3. apostrofe ai genitori: «hoc tamen amborum verbis estote rogati, / o multum miseri meus illiusque parentes, / ut quos certus amor, quos hora novissima iunxit, / conponi tumulo non invideatis eodem», vv. 154-157;
4. apostrofe al gelso: «at tu, quae ramis arbor miserabile corpus / nunc tegis unius, mox es tectura duorum, / signa tene caedis pullosque et luctibus aptos / semper habe fetus, gemini monimenta cruoris», vv. 158-161.

La ripresa anaforica di *Pyrame* (vv. 142-143), coronata da un terzo *Pyramus* incipitario, esterno al discorso di Tisbe (v. 146), ha fatto pensare, come si è già

accennato, ad una *conclamatio* funebre;[70] del resto, *clamavit* (v. 142), in associazione coi precedenti *claro plangore* (v. 138) e *tenui stridente foramine* (v. 123), contribuisce ad approfondire l'atmosfera di rumoroso pianto luttuoso. E in questo pianto scoppia quella *cabala* già più volte manifestatasi dell'*uno* e del *due*, qui specificamente consegnata alla struggente dialettica dell'*io* e del *tu*: «quis *te mihi* casus ademit?» (v. 142), «*tua te* … Thisbe / nominat» (vv. 143-144); «*tua te* manus … / perdidit» (vv. 148-149), «est et *mihi* fortis … / hoc manus» (vv. 149-150); «causa comesque *tui*» (v. 152); «quique *a me* morte revelli / heu sola *poteras*, *poteris* nec morte revelli» (vv. 152-153).

Emerge la spia del destino (*quis te mihi casus ademit?*), un destino che sarà spesso approfondito dalle riscritture, molte delle quali leggeranno l'intera vicenda sotto il segno della predestinazione;[71] alle richieste accorate di Tisbe, Piramo le rivolge l'ultimo sguardo, per poi chiudere definitivamente quegli occhi che hanno frainteso la realtà, precipitosi – forse – per troppo amore («ad nomen Thisbes oculos iam morte gravatos / Pyramus erexit visaque recondidit illa», vv. 145-146).

La definitiva agnizione è quella di una Tisbe che riconosce (*cognovit*, v. 147) il suo velo e il fodero eburneo privo della spada: segni evidenti del suicidio per amore. Così, con perfetta costruzione speculare, se Piramo, visto il velo («ut vero vestem quoque sanguine tinctam / repperit», vv. 107-108), aveva attribuito la presunta (e, inconsciamente, la futura) morte di Tisbe e la propria alla notte («'una duos' inquit 'nox perdet amantes», v. 108), allo stesso modo Tisbe, visto il velo («quae postquam vestem… suam cognovit», v. 147), per *correptio* attribuisce, più veridicamente sul piano dei *realia*, ma forse meno veridicamente sul piano simbolico, la morte di Piramo alla sua mano e al suo amore per lei («'tua te manus' inquit 'amorque / perdidit, infelix!», vv. 148-149).

Il *pàthos* del *miseranda* pronunciato da Piramo (v. 110) si amplifica: si hanno, in successione, «infelix», v. 149 (riferito al giovinetto); «miserrima», v. 151 (auto-riferito, con superlativizzazione dell'originaria espressione); «multum miseri», v. 155 (riferito ai genitori); «miserabile corpus», v. 158 (riferito al fanciullo). E in questo clima così altamente patetico si instaura la decisione tremenda: dacché l'Amore davvero l'ha resa audace (*audacem faciebat amor*), anche lei ha mano e per l'appunto amore tali da uccidersi («est et mihi fortis in unum / hoc manus, est et amor: dabit hic in vulnera vires», vv. 149-150; si noti anche l'accorta allitterazione *vulnera/vires*; per *vulnera*, cfr. *vulnera* di v. 140: ancora una volta, si osservi cioè l'atteggiamento replicativo di Tisbe: alle ferite di Piramo annetterà le proprie).

Se precedentemente erano soltanto le parole a poter viaggiare attraverso la fessura di una parete (*vocis ... iter*), adesso Tisbe può compiere il suo viaggio con Piramo: ma è un viaggio di morte («persequar extinctum»), una vera catabasi che consacrerà

[70] Cfr. GIANPIERO ROSATI, *Commento*, cit., pp. 267-268: «La triplice menzione del nome (*Pyrame ... Pyrame ... Pyramus*) ricorda la "formula Euridice" virgiliana (*Geor.*, IV, 525-527 […]), cioè la tipica invocazione al morto (*conclamatio*) nel rituale funebre romano [cfr. FRANZ BÖMER, *Kommentiert*, in PUBLIUS OVIDIUS NASO, *Metamorphosen*, hg., übersetzt und kommentiert von Franz Bömer, 7 voll., Heidelberg, Universitätsverlag Carl Winter, 1969-1986, *ad locum*]».

[71] Cfr. per es. GIOVANNA DI BATTISTA, Piramus et Tisbé*: il tema del destino*, cit., *passim*.

la giovinetta come causa e compagna della morte dell'amato («leti… dicar / causa comesque tui», v. 152; non mette conto di notare la sapienza stilistico-allitterattiva della coppia sostantivale: *causa comesque*; si osservi che Tisbe assume su di sé la responsabilità della morte del giovinetto [*causa*] esattamente come Piramo precedentemente si era dichiarato colpevole della presunta – ma poi, in virtù, come si è detto, dei meccanismi della *self-fulfilling prophecy*, reale – morte di lei).[72]

Poi, la preghiera («estote rogati», v. 154) ai genitori, a nome di entrambi («amborum verbis», *ibid.*): un unico sepolcro per i due. La dialettica tra l'uno e il due continua, pendendo sempre di più per l'unificazione del due nell'uno (*amborum verbis*; «meus illiusque parentes», v. 155; «iunxit», v. 156; «tumulo eodem»). Le supposte fallaci certezze di Piramo si disciolgono nell'unica vera certezza, quella del loro amore («*certus* amor», v. 156), che lega i due amanti in un nodo, assieme all'«hora novissima» (*ibid.*, in chiasmo rispetto al «certus amor»), che è ad un tempo l'ultimissimo momento della loro vita, ma anche, *iuxta* la doppia significazione dell'aggettivo latino, il caso stranissimo, assurdo della doppia morte. I genitori non dovranno privarli di questo conforto («non invideatis», v. 157: si rammenti l'«*invide* … paries» di v. 73), bensì dovranno comporli, unirli («conponi», v. 157: *con-poni*), ora che è de-posto (*metu nondum posito*…) ogni timore (e, con esso, ogni spirito vitale), in un'unica tomba.

E quell'albero che doveva proteggere l'idillio, costituire un interno di sicura familiarità nell'esterno selvatico e ferino, si muta infine nella 'dimora' protettiva di due suicidi, ossia nel doppio del sepolcro (di quello di Nino e soprattutto di quello in cui saranno accolte le spoglie dei due amanti, di quel *tumulo eodem* appena richiamato): «at tu, quae ramis arbor miserabile corpus / nunc tegis unius, mox es tectura duorum» (vv. 158-159), con nuova sottolineatura del rapporto uno/due e riemersione del lemma della protezione-nascondimento, chiarificato nel suo senso luttuoso (*tegis ... tectura*): quel fuoco nascosto (*tegitur, tectus*) sotto le abitazioni cittadine (*urbis ... tecta*) si esaurisce nella pietosa copertura dei corpi dei suicidi.

Gli unici frutti dell'amore dei due giovinetti, i frutti del gelso («fetus», v. 161) dovranno in eterno conservare i segni della catastrofe sanguinosa («signa … *caedis*», v. 160: ritorna nuovamente il lemma del sangue, della sventura, del resto ripetuto anche tre versi dopo: «quod adhuc a *caede* tepebat», v. 163)[73] attraverso la cromia

[72] Cfr. NIALL RUDD, *Pyramus and Thisbe in Shakespeare and Ovid.* A Midsummer Night's Dream *and* Metamorphoses *4. 1-166*, cit., p. 176: «She emerges and finds him at the point of death; whereupon her reaction is exactly the same as his – she takes the blame (*causa* in v. 152) and resolves to follow him».

[73] Cfr. ivi, p. 178: «Mention has already been made of blood. As there are over a dozen references one wonders how Ovid avoids monotony. He does so, it seems, not just by varying the grammatical form of each expression but by directing attention now to the movement (*emicat* in v. 121), now to the temperature (*tepebat* in v. 163), now to the different colours of blood, whether red (as implied by *recenti* in v. 96) or black – the darker colour of clotted blood being naturally assimilated to the shade of mourning (*atram* in v. 125 and v. 165, *pullos et luctibus aptos* in v. 160). He also varies the meaning of *caedes*, which signifies the blood of dead cattle in v. 97, the blood of Pyramus in vv. 125 and 163, and death in general at v. 160».

oscura, adatta al lutto («pullosque et luctibus aptos», *ibid.*; si rammenti che Tisbe si è avventurata *per tenebras* e che alla notte Piramo ha attribuito la responsabilità della sciagura),[74] per memoria permanente (e ammonimento) del duplice sangue («gemini monimenta cruoris», v. 161).[75]

L'ultimo rituale (di simulazione di unione) prevede il suicidio operato mediante la stessa spada con cui si è tolto la vita Piramo: «aptato pectus mucrone sub imum incubuit ferro, quod adhuc a caede tepebat», vv. 162-163. In una storia di mancati contatti, di mancate intercettazioni, solo le ultime preghiere di Tisbe colgono nel segno: «vota tamen tetigere deos, tetigere parentes», v. 164 (per *tamen*, cfr. v. 154: *hoc tamen amborum verbis estote rogati*; l'avverbio pare avere funzione connettiva dei segmenti al pari dell'*ecce*); la *repetitio* di *tangĕre* si appunta crudelmente su quel contatto fisico/tattile così ardentemente desiderato e che ora perviene ad una sua dimidiata realizzazione, ossia in un ambito puramente spirituale (la commozione degli dèi e dei genitori) e *post mortem*.

---

[74] Non sembra inopportuno citare qui una significativa riflessione di Cristina Noacco, pur se riferita propriamente non all'archetipo ovidiano, bensì alla già citata novella cortese *Piramus et Tisbé*: «Si potrebbe […] tentare una lettura alchemica della storia di Piramo e Tisbe: se il quadro della tragedia è essenzialmente dominato dal bianco (la *guimpe* di Tisbe e il chiaro di luna), dal rosso (il fuoco dell'amore che *art* nei cuori degli innamorati, il sangue che macchia il velo di Tisbe […]) e dal nero (l'oscurità della notte e il nuovo colore delle more), sembrerebbe che il colore dominante della composizione sia il nero, che schizza sui rami del gelso e *noircist* i frutti […]. Così, l'epilogo della vicenda può essere definito come un'"œuvre au noir". È il risultato di un'alchimia del desiderio non solo nel senso tradizionale di fase dell'*Opus* alchemica legata alla dissoluzione della sostanza, provocata dalla morte degli amanti, ma anche in quello che Marguerite Yourcenar ci insegna a scorgere in ogni iniziazione: "Obscurum per obscurius / Ignotum per ignotius" [motto alchimistico, citato da MARGUERITE YOURCENAR, *L'opera al nero* (1968), Milano, Feltrinelli, 1969, p. 146]» (CRISTINA NOACCO, *Introduzione* a *Piramo e Tisbe* [*Piramus et Tisbé*], a cura di Cristina Noacco, Roma, Carocci, 2005, pp. 7-37: p. 37).

[75] Cfr. ETTORE PARATORE, *L'influenza della letteratura latina da Ovidio ad Apuleio nell'età del Manierismo e del Barocco*, in *Manierismo, Baroccio, Rococò: concetti e termini. Convegno Internazionale (Roma, 21-24 aprile 1960). Relazioni e Discussioni*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1962, pp. 239-301: pp. 282-283: «come moltissimi fra i miti cantati nel poema, quello di Piramo e Tisbe è un mito di amore infelice in cui *la metamorfosi conclusiva finisce per concretare e simboleggiare il turbamento, la radicale trasformazione intima provocati dalla passione amorosa nello spirito dei protagonisti* [corsivo mio]. È in fondo il tema costante degli epilli cari alla poesia romana alessandrineggiante, come ci dimostrano la *Io* di Licinio Calvo, la *Zmyrna* di Elvio Cinna e – più preziose per noi, perché giunte fino a noi – la sezione del c. 64 di Catullo dedicata ad Arianna (la cui metamorfosi da donna in dea è eccezionalmente fortunata) e la pseudovirgiliana *Ciris*. In un episodio del genere, quindi, il valore allegorico della metamorfosi rivela più profondamente, in più stretta connessione col tema dominante (un altro caso è quello di Biblide e Cauno, che rievocando l'ambiente delle *Heroides* anche per la presenza di un'epistola amatoria, dimostra la sostanziale continuità e coerenza della migliore arte ovidiana), il carattere del motivo della trasformazione, che non è soltanto quello di un esteriore compiacimento dei virtuosismi retorici o dei valori figurativi, ma è in primo luogo *un mezzo plastico per conservare al singolo episodio la sua significazione più profonda sul piano psicologico, su quello della trepida analisi della condizione umana* [corsivo mio]».

Il distico finale (vv. 165-166) si incarica di illustrare, in parallelismo rispetto al v. 164, ma in chiasmo rispetto alle due apostrofi della giovinetta, gli effetti delle preghiere: da una parte, il colore scuro dei frutti maturi di gelso («nam color in pomo est, ubi permaturuit, ater»: nella maturazione del *permaturuit* è stato letto un riferimento alla maturazione fisica/affettiva dei giovinetti;[76] in quel nero c'è, in ogni caso, più che – quasi secondo l'ottica moralistica delle Minieidi – gli effetti di una passione abnorme, la rappresentazione simbolica di una crudelissima tragedia notturna); dall'altro, quell'unica urna («una … urna»: la paronomasia, la quasi-identità dei lemmi con cui si chiude testualmente la vicenda, magistralmente esprime come l'unica unità possibile, l'unica unione concessa ai due giovinetti sia quella nella morte) in cui infine riposa («requiescit») quanto sopravvive del rogo («quodque rogis superest»).

Così, l'*incipit* «Pyramus et Thisbe», segnato dalla disunione, dall'ostacolo familiare/sociale, si placa tristemente nell'unità dell'«una… in urna»: l'unione si è infine realizzata, ma al prezzo della morte. Le peripezie hanno condotto sì ad un'integrazione del *due* nell'*uno*, ma solo nella consacrazione tragica di *Eros* in *Thànatos*. Ritornano, in *Ring-Komposition*, gli elementi iniziali: i *patres* (v. 61), del tutto assenti nella sezione mediana, che ricompaiono qui per accogliere infine i *desiderata* dei figli (*vota ... tetigere parentes*, v. 164); e il fuoco (*Pyramus*, v. 55; *taedae*, v. 60; *ardebant*, v. 62, *aestuat ignis*, v. 64), qui sotto forma di un rogo funebre (*rogis*, v. 166), che evidentemente certifica quella parabola che dal *fuoco d'Amore* conduce al *fuoco di morte*.

Con perfetta circolarità la *fabula* si è dunque conclusa; dopo un breve intervallo [«medium … fuit breve tempus»] (il *vuoto* seguito al *pieno* dell'intensità della narrazione: quel *vuoto* degli ascoltatori interni che suggerisce al lettore esterno come di emularne la reazione;[77] quel *vuoto* atterrito che è ad un tempo anche la potenzialità del *vuoto* da cui può emergere il *pieno* di un tentativo esegetico), tra il silenzio delle astanti [«vocem tenuere sorores»] a seguito del racconto della narratrice (un silenzio che alcune riscritture si incaricheranno di precisare nelle sue motivazioni), Leuconoe dà inizio – notevole la ricorrenza formulare di *orsa est* (si ripensi al verso immediatamente precedente all'avvio della storia di Piramo e Tisbe [*talibus <u>orsa</u> modis lana sua fila sequente*]) – ad una nuova narrazione (concernente, nella fattispecie, gli amori del Sole e *in primis* la relazione amorosa, scoperta dal Sole stesso, tra Marte e Venere, da cui per via vendicativa quegli amori sorgeranno):

Desierat, mediumque fuit breve tempus, et orsa est
dicere Leuconoe; vocem tenuere sorores.

---

[76] Cfr. CHARLES SEGAL, *Landscape in Ovid's* Metamorphoses*: A Study in the Transformation of a Literary Symbol*, *passim*. Probabilmente, al contrario dei frutti, i giovinetti non sono pervenuti alla necessaria *maturazione*: un'attesa (*mora*) più prolungata avrebbe potuto salvarli.

[77] Ovidio pensa alle *Metamorfosi* come ad una *performance* continuata («a single continuous performance») da proporre, prima che a isolati lettori, ad un pubblico di ascoltatori (cfr. STEPHEN M. WHEELER, *A Discourse of Wonders. Audience and Performance in Ovid's* Metamorphoses, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999).

‘Hunc quoque, siderea qui temperat omnia luce,
cepit amor Solem: Solis referemus amores.
Primus adulterium Veneris cum Marte putatur
hic vidisse deus: videt hic deus omnia primus.
(*Metam.*, IV, 167-172)

Alla fine del racconto successe un breve intervallo; poi toccò a Leuconoe che così esordì in mezzo al silenzio delle sorelle: «Nemmeno colui che tutto governa con la sua luce siderale, il Sole, fu risparmiato dall’amore: saranno gli amori del Sole che io racconterò. Si pensa che sia stato lui per primo a scoprire la tresca di Venere e di Marte: ed è logico, perché questo dio è il primo a vedere tutto.

Così terminava il racconto. Un breve intervallo,
e Leuconoe prese a narrare anche lei: le sorelle tacevano.
«Perfino l’astro splendente che tutto governa,
il Sole, fu preda d’amore: parlerò degli amori del Sole.
Il primo a vedere la tresca di Venere e Marte,
s’immagina, fu questo dio; questo dio vede tutto per primo.

Un’altra storia, dunque, si fa spazio nell’orizzonte degli ascoltatori. Nell’orizzonte del lettore. Un lettore che però non è chiamato a proseguire frettolosamente, verrebbe da dire: *precipitosamente* (!) nella fruizione della *fabula* successiva, bensì a crearsi uno spazio di riflessione (il *breve tempus*; un *micro* da cui, come ben sappiamo proprio grazie alla lezione ovidiana, potrebbe sorgere anche il *macro* – in senso euforico, questa volta). Uno spazio-tempo di attenta esegesi, di attenta auscultazione delle plurivalenze, anche simboliche, di un eterno mito (già Tisbe lo preannuncia: *signa tene caedis pullosque et luctibus aptos / <u>semper</u> habe fetus, gemini monimenta cruoris*) di amore e morte (*Liebestod*). Sempre pronto ad esplicitare nuove armoniche interpretative e creative. Sempre pronto ad offrirsi, nella luce ambigua di una notte oscura, come affascinante racconto in cui Desiderio ed Ostacolo, Uno e Due infine mirabilmente, ma crudelmente, riescono a coincidere.

CAPITOLO II

«SINGNIORI, SE GLI È VERO, OVIDIO EL CHONTA». IL MITO DI PIRAMO E TISBE NEI CANTARI TRE-QUATTROCENTESCHI

Il primo terreno su cui si intende misurare e indagare la storia e la morfologia della fortuna e delle riscritture della *fabula* ovidiana di Piramo e Tisbe è situato sul versante, tanto affascinante quanto 'periglioso', della cosiddetta "letteratura popolare". È ben noto come il genere tipicamente basso-medievale del 'cantare', «componimento narrativo in ottava rima, di lunghezza contenuta (distinto dal più articolato poema cavalleresco), destinato originariamente alla recitazione orale dinanzi a un pubblico semipopolare, sostanzialmente composito», abbia saputo accogliere e recepire un universo tematico molto «eterogeneo».[78] Entro l'ampio bacino d'ispirazione classica[79] dell'articolato repertorio narrativo dei cantambanchi (di cui per esempio fa fede, sia pur nelle sue idiosincratiche modalità, il celebre *Cantare dei cantari*),[80] il 'nostro' antico mito dovette indubbiamente configurarsi

[78] MICHELANGELO PICONE – LUISA RUBINI, *Premessa* a *Il cantare italiano fra folklore e letteratura. Atti del Convegno internazionale di Zurigo (Landesmuseum, 23-25 giugno 2005)*, a cura di Michelangelo Picone e Luisa Rubini, Firenze, Olschki, 2007, pp. V-XIII: p. VI.

[79] Cfr. FRANCESCO A[LFONSO] UGOLINI, *I cantari d'argomento classico, con un'appendice di testi inediti*, Olschki, Genève-Firenze, 1933 (il quinto capitolo, *Piramo e Tisbe*, pp. 97-134, anticipa alcuni risultati della ricerca pubblicata l'anno seguente); allo studio, pure vincitore del Premio di Filologia Romanza "C. De Lollis", Gustavo Vinay dedicò una recensione piuttosto ingenerosa sul «Giornale storico della letteratura italiana», CIII, 1934, pp. 131-133.

[80] Cfr. MARGHERITA LECCO, *Un adattamento italiano della* Naissance du Chevalier au Cygne. *Il cantare di* Stella e Mattabruna, in «Italian Studies», 66, 1, 2011, pp. 5-20: pp. 5-6 e p. 6, nota 2: «Nel lungo elenco degli esemplari del genere [del cantare] (comprendente circa ottanta titoli), il cosiddetto *Cantare dei cantari* – che, nel XV secolo, ripete modalità applicate dai 'vanti' giullareschi di tradizione oitanica – si segnala come *summa* e lista dei materiali che costituivano il consueto bagaglio di conoscenze degli autori canterini: in esso si elencava una cospicua quantità di argomenti, per lo più riconducibili ai più noti e diffusi *romans* e *chansons de geste* in *langue d'oïl*»; «Edizione di riferimento per il *Cantare dei cantari* rimane quella a cura di Pio Rajna, pubblicata su *Il* Cantare dei cantari *e il Serventese del Maestro di tutte l'Arte*, in "Zeitschrift für Romanische

come una delle storie maggiormente predilette dal pubblico delle piazze medievali. Tale fioritura è limpidamente testimoniata da quattro cantari anonimi, collocabili all'incirca tra la seconda metà del Trecento e i primi anni del Quattrocento, meritoriamente riportati alla luce negli anni Trenta del ventesimo secolo da Francesco Alfonso Ugolini e da lui convenzionalmente indicati con le prime quattro lettere dell'alfabeto latino.[81]

Philologie", 2, 1878, pp. 221-254. Nel *Cantare* (databile fra 1380 e 1420) un anonimo, che si presume di professione giullaresca, esibisce il proprio repertorio dei cantari, elencando un'ampia serie di storie, tratte da canzoni di gesta e romanzi, in genere di origine francese, che si 'vanta' di conoscere a scapito di meno avvertiti rivali».

[81] Cfr. FRANCESCO A[LFONSO] UGOLINI, *I cantari di Piramo e Tisbe*, cit. (i cantari sono alle pp. 100-180). Soltanto il cantare B «era [già] conosciuto dagli studiosi attraverso stampe cinquecentesche e reimpressioni moderne, che, o di quelle riproducevano identicamente il testo o, ultime superstiti eredi di una lunga e fortunosa tradizione tipografica, lo peggioravano d'assai» (ivi, p. 19).

Per quanto concerne la datazione, Ugolini (ivi, p. 47) riteneva che il cantare A dovesse risalire ad un periodo compreso tra i termini *post* e *ante quem* del 1334 e del 1369 (il cantare ha tra le sue fonti il volgarizzamento ovidiano di Arrigo Simintendi da Prato, di cui si avvale l'*Ottimo Commento* alla *Commedia* dantesca, condotto tra il 1333 e il 1334: ivi, p. 44 [cfr. CONCETTO MARCHESI, *Volgarizzamenti ovidiani del secolo decimoquarto*, in «Atene e Roma», XI, 1908, coll. 275-285]; mentre uno dei cinque manoscritti da cui il cantare è testimoniato, il codice G, Laurenziano Gaddiano 183, riporta a c. 1v la seguente nota: «Mccclxviiii. Io Andrea faciamo mimoria di chiu[n]qe mi de' dare danari di veruna ragione»: FRANCESCO A[LFONSO] UGOLINI, *I cantari di Piramo e Tisbe*, cit., p. 21). Ma DARIO MANTOVANI, *Un'"officina" di genere, tra cantare e poema in ottava rima*, in «Critica del testo», XVII, 3, 2014, pp. 45-73, corregge così, anche sulla scorta delle indicazioni di Domenico De Robertis: «Il testo è senz'altro da collocare posteriormente alla data ipotizzata da Ugolini, che indicò il 1369 sulla base dell'unica scrizione datata del manoscritto Gaddiano, una registrazione creditizia vergata dalla mano denominata successivamente α da Domenico De Robertis, che riconobbe nel codice almeno sei mani differenti; la mano che trascrive il *PT* [*Piramo e Tisbe*, cantare A], alle cc. 26r-31r, è tuttavia la mano δ, seriore e risalente secondo De Robertis al "sec. XIV ex. o XV in." [DOMENICO DE ROBERTIS, *Cantari antichi*, in "Studi di Filologia italiana", 28, 1970, pp. 67-175: pp. 74-75]. Quest'ultima notazione cronologica è ulteriormente precisabile agli ultimi anni del XIV secolo in considerazione delle citazioni di versi del cantare contenute nella novella CXXXI della raccolta di Giovanni Sercambi, allestito – secondo Giovanni Sinicropi – in una forbice temporale che va dal 1399 al 1402, con materiali che dovevano già essere stati scritti, tuttavia, negli anni immediatamente precedenti. La parziale retrodatazione del poemetto è consentita, oltre che da caratteri morfologici (un'unica *séance* di media lunghezza, secondo l'uso tipico del cantare trecentesco), anche dall'eccezionale statuto del *PT*, dalla cui unità testuale (e scarsità di varianti di tipo redazionale) De Robertis ha ricavato la convinzione che si sia in presenza – per ciascuno dei testimoni – non tanto di rifacimenti quanto di corruzioni di uno stesso testo, e postulando altresì, come esito della *recensio*, l'esistenza di un archetipo [DOMENICO DE ROBERTIS, *Problemi di metodo nell'edizione dei cantari* (1961), in IDEM, *Editi e rari*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 91-109: pp. 103-104]. Di più: l'inclusione nelle *Novelle* di Sercambi lo segnala come un soggetto affermato e circolante su base municipale». Per il cantare B, Ugolini propone come datazione i primi decenni del quindicesimo secolo: «L'ottava di preambolo, con l'invocazione mitologica, fu una innovazione di canterini Quattrocenteschi di maggior rango; d'altro lato, alcune peculiarità linguistiche (si veda il sic rinforzativo nei vv. 137, 210, 367, ch'è della nostra antica lingua) e la lunga e complessa tradizione manoscritta documentata dallo stato del testo nel ms. Riccardiano [3030, antica segnatura 3095], ci inducono a trattenerci nei primi decenni del secolo»

Uno dei motivi per cui affrontare lo studio della "letteratura popolare", con particolare riferimento ai cantari medievali, può rivelarsi alquanto 'periglioso', deriva dalle complesse implicazioni della consapevolezza storico-filologica, ormai ben radicata, che numerosi esemplari della cosiddetta produzione canterina non possano essere considerati genuinamente e autenticamente 'popolari': non di rado si tratta, infatti, di poemetti tesi a riprodurre in modo fittizio le peculiari caratteristiche stilistico-compositive dei cantari veri e propri («dalla piazza si resta […] distanti, essendo la presenza di tratti recitativi da intendere come mero *topos* metanarrativo»),[82] per cui più che di "letteratura popolare" si dovrà parlare, parafrasando la nota formula crociana, di "letteratura popolare riflessa":[83]

> neppure sappiamo […] entro quali limiti i […] cantari […] che oggi possiamo leggere corrispondano davvero a quelli che le interessate popolazioni dei comuni […] ebbero modo di udire. Talora, anzi, neppure riesce agevole precisare se si tratti di autentiche testimonianze del genere che qui ci interessa o invece di manifestazioni già in parte diverse, di poemetti cioè che già tendono ad una più spiccata "nobiltà" letteraria ed erano *anche*, o addirittura esclusivamente, serbati a più attente e riposate letture.[84]

(FRANCESCO A[LFONSO] UGOLINI, *I cantari di Piramo e Tisbe*, cit., p. 72). Ma Natalino Sapegno inserisce il cantare B nell'antologia a sua cura *Poeti minori del Trecento* (Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1952) alle pp. 947-960, annotando: «il testo qui riprodotto è d'incerta datazione, probabilmente degli ultimi anni del Tre o dei primi del Quattrocento» (ivi, p. 947). Il cantare C dovrebbe, invece, risalire alla fine del Trecento: «Anteriori devono essere, e di parecchio, all'anno [1481] in cui il bizzarro Fruosino [di Ludovico di Cece da Verrazzano] le copiava, "sendo castellano nel Palazotto di Pisa", le nostre ottave [nell'unico manoscritto che le documentano, il codice Riccardiano 2733]. Non solo il cantare conserva nella prima stanza l'invocazione religiosa, che già fin dal primo Quattrocento veniva generalmente sostituita da quella di stampo classico-mitologico, ma anche l'affermazione che il versificatore poneva sulle labbra del canterino (ed eran forse una medesima persona) di narrare "in rima cosa non mai detta", affermazione per noi inesatta [per Ugolini, il cantare A è più antico di questo], sta a dimostrare che dal pubblico degli ascoltanti la favola rimata di Piramo e Tisbe poteva ancora essere ritenuta una novità. Non si andrà assai lungi dal vero, a mio parere, fissando agli ultimi del Trecento l'atto di nascita di questi versi» (FRANCESCO A[LFONSO] UGOLINI, *I cantari di Piramo e Tisbe*, cit., pp. 79-80). Infine, per quanto concerne il cantare D (l'unico manoscritto che lo testimonia, il Palatino 200, «fu terminato di copiare […] nel 1473», ivi, p. 80), dal momento che vi si rintraccia l'eco del *Cantare di Fiorio e Biancifiore*, composto, secondo il Crescini, intorno al 1320 («il 1343 è la data fornitaci dal codice più antico», ivi, p. 83), e del *Filocolo* boccacciano (1336-1341), Ugolini propone: «In questi limiti un po' vaghi di tempo, seconda metà del Trecento, primi anni del secolo successivo, noi siamo inclini a ritenere composte le trentanove stanze del poemetto» (ivi, p. 84).

[82] RENZO RABBONI, *Per l'edizione dei cantari*, in «Lettere italiane», LV, 4, 2003, pp. 540-568: p. 542.

[83] Cfr. BENEDETTO CROCE, *La letteratura dialettale riflessa, la sua origine nel Seicento e il suo ufficio storico*, in IDEM, *Uomini e cose della vecchia Italia*, I, Bari, Laterza, 1927, pp. 222-234.

[84] ARMANDO BALDUINO, *Introduzione* a *Cantari del Trecento*, a cura di Armando Balduino, Milano, Marzorati, 1970, pp. 5-21: p. 9. Cfr. per es., per alcuni dei problemi filologici connessi ai cantari, DOMENICO DE ROBERTIS, *Introduzione* a *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a cura di Elisabetta Benucci, Roberta Manetti e Franco Zabagli, introduzione di Domenico De Robertis, 2 tt., Roma, Salerno Ed., 2002, I, pp. IX-XXXVIII: pp. XIII-XIV: «la natura di tali prodotti, le cui manifestazioni concrete non sono la riproduzione di volta in volta di un testo ormai definito e

I cantari che si incaricano di ri-raccontare, tra Tre e Quattrocento, il mito di Piramo e Tisbe non fanno eccezione a questo scenario. In particolare, il «carattere fondamentalmente letterario» del cantare A, già additato da Domenico De Robertis e Antonio Franceschetti,[85] è stato recentemente approfondito da Dario Mantovani, che ha iscritto tale cantare in una particolare categoria di testi trecenteschi, sospesi tra la

---

fissato, come per le opere di Boccaccio, bensì l'atto di una riappropriazione – scritta come orale, di lettura o d'ascolto, con gli adattamenti a quella data occasione – di una narrazione che in quell'occasione riviveva, comporta che un testo in tanto sia e tale sia in quanto e quale è in quella circostanza, diverso e riformato ogni volta, e nulla possa dirsi di ciò che era stato prima d'allora se non prima d'allora testualmente documentato. Come avviene della poesia popolare. Diciamo che esistono tanti testi quante sono le sue esecuzioni: dove l'esecuzione scritta non è detto che corrisponda ad una orale, ma può presentare, in forma scritta, i tratti di partecipazione attiva di quella. Ciò ha fatto sì che quella distanza che normalmente s'interpone tra il prodotto d'autore e le testimonianze della sua diffusione, che sono anche del suo distacco, della sua immissione in una tradizione […], si scavi come uno spazio indeterminabile avanti la sua prima "mess'in scena", senza che nulla permetta di ricostruire le fasi precedenti, ossia intermedie, ogni ulteriore testimonianza, ossia iniziativa, risultando a sua volta un prima e contribuendo a moltiplicare le distanze. La databilità di un testo siffatto è quella della sua prima riconoscibile attestazione scritta, e questa, per l'inconfrontabilità con altre autonome esecuzioni, ne è di fatto il primo stato accessibile e il meno remoto dalla sua indecifrabile origine. Forme che potrebbero supporsi "anteriori" e rispecchiare supinamente uno stadio di ben altra età, addirittura recar memoria di più lontani contatti, sono "tenute indietro" dal mero calcolo di probabilità di frapposizioni. Il rapporto fra le successive testimonianze non è di filiazione, ma di conversione e di sostituzione di testo a testo».

[85] Cfr. ANTONIO FRANCESCHETTI, *Rassegna di studi sui cantari*, in «Lettere italiane», pp. 556-574: p. 564: «il Balduino […] mette in dubbio la stessa situazione [lo *status* letterario, che contraddistingue *La Passione* di Niccolò Cicerchia] per la redazione A del *Cantare di Pirramo e di Tisbe*, nonostante la sua "pretenziosità letteraria" [ARMANDO BALDUINO, *Introduzione* a *Cantari del Trecento*, cit., p. 9]; mentre il De Robertis sulla base di quest'ultima giunge ad opposta conclusione, rilevando "la scarsità, rispetto agli altri cantari, di varianti di tipo redazionale […] e un'eccezionale unità testuale" che induce a sentirsi "in presenza piuttosto di corruzioni di uno stesso testo che di rifacimenti" [DOMENICO DE ROBERTIS, *Problemi di metodo nell'edizione dei cantari*, cit., p. 104]. […] [S]ia il De Robertis che il Balduino vedono nella mancanza di varianti redazionali una prima conferma del carattere fondamentalmente letterario di un testo, del fatto che esso è destinato più o meno esplicitamente alla lettura e non alla recitazione; o almeno, nasce nella mente dell'autore per la prima e giunge solo eccezionalmente alla seconda. (E in verità, nel caso di *Pirramo e Tisbe*, porta piuttosto a propendere per il De Robertis anche l'elaborata raffinatezza del linguaggio certo non comune in altri cantari, neanche in quelli religiosi e più scopertamente letterari editi dal Varanini; non solo per la fedeltà all'originale di Ovidio – e al volgarizzamento del Simintendi – e il tono dotto rilevati dal De Robertis, ma anche per l'aperto disdegno per i modi colloquiali dei cantari, per lo sforzo di nobilitare sintatticamente e retoricamente l'ottava anche a danno della facile comprensione da parte di un ipotetico ascoltatore ignorante, non certo di un lettore semidotto)». Cfr. per es. anche DOMENICO DE ROBERTIS, *Introduzione* a *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, cit., p. XIV [a proposito del cantare A]: «siamo in presenza […] di una benché libera traduzione dal testo latino, che ha tutti i tratti (e le misure) di un cantare, ma la qualità, le modalità e gli intenti di una precisa interpretazione poetica, puntualmente rispecchiata nei vari testimoni che ce la conservano, e troverà luogo qui [nella raccolta dei cantari novellistici] a titolo d'alternativa al tipo normalmente esemplificato».

forma-cantare e la forma-poemetto,[86] che manifestano, a partire da una sistematica «aderenza a una fonte scritta», «un profilo autoriale più netto» e «una diversa *intentio operis* rispetto alla tipologia di base del genere canterino». Tali testi presentano, nella fattispecie, le seguenti «caratteristiche tipologiche»:

1. Una lunghezza maggiore (con una struttura a più *séances*, quando non ciclica) rispetto al modello di cantare trecentesco, che è normalmente di breve o media lunghezza, con testo indiviso.
2. Una minore invadenza del cosiddetto "stile formulare".
3. Una sintassi più strutturata, e meno paratattica, accompagnata da un lessico di maggiore pregio.
4. Un tessuto più o meno fitto (soprattutto a livello di scelta delle rime, ma non solo) di reminiscenze dantesche, in particolare della *Commedia*.
5. Una regolarità più marcata della misura metrica; in aggiunta a questo, una migliore cura del ritmo, la presenza sporadica di *enjambement* […].[87]

Occorre, quindi, una grande attenzione nel maneggiare questo tipo di materiali che possono rivelarsi in definitiva alquanto ibridi e sfuggenti. Tuttavia non per questo si dovrà rinunciare al vitale apporto da loro procurato alla definizione delle forme e delle funzioni del genere canterino (che costituisce, secondo il noto giudizio di Natalino Sapegno, «una delle invenzioni più fresche e feconde» della «letteratura minore del Trecento»)[88] e, per quanto attiene ai nostri obiettivi, alla pur parziale e asintotica agnizione delle modalità e delle valenze della cospicua rielaborazione, da parte di tale genere, delle antiche *fabulae*.

Infatti, per quanto i cantari recitati sulle piazze medievali siano con ogni probabilità destinati a restare per sempre inattingibili nella perfetta compiutezza della loro originaria configurazione di spettacoli fondati su una parola poetica quasi sempre effimera e precaria, individualmente memorizzata dal cantimbanco, mal fissata sulla carta (e spesso soltanto *a posteriori*), soggetta a innumerevoli variazioni e improvvisazioni, e, per di più, mimata e teatralizzata con l'ausilio di gesti e smorfie irrecuperabili, oltre che musicalmente accompagnata da, ed anzi 'cantata' su, melodie inafferrabili, nondimeno le attestazioni pervenuteci variamente ricollegabili a questo labile universo, anche se 'riflesse' e semicolte, non possono che fornire utili indicazioni su un esteso fenomeno di *entertainment* popolare[89] che, a ben guardare,

[86] Mantovani include in tale categoria testi quali i *Cantari di Lancillotto*, l'*Istoria di Alessandro Magno* di Domenico Scolari e le *Eroidi* di Domenico da Monticchiello.

[87] DARIO MANTOVANI, *Un'"officina" tra cantare e poema in ottava rima*, cit., p. 47. De Robertis postulava per il solo cantare A «l'assunzione di un genere a un livello più alto» (DOMENICO DE ROBERTIS, *Problemi di metodo nell'edizione dei cantari*, cit., p. 105); Mantovani vorrebbe adottare per l'intera classe dei testi da lui individuata la definizione di "poema" o "poema in cantari" (cfr. DARIO MANTOVANI, *Un'"officina" tra cantare e poema in ottava rima*, cit., p. 73).

[88] NATALINO SAPEGNO, in *Poeti minori del Trecento*, cit., p. 809.

[89] La produzione canterina pare esibire più di un punto di contatto con i sistemi odierni di *entertainment* e *infotainment*; per la commistione di spettacolo e informazione, si pensi per esempio al fatto che tra gli argomenti degli spettacoli dei cantambanchi figuravano anche le cronache dei fatti, in specie bellici, più recenti: cfr. per es. FRANCESCO A[LFONSO] UGOLINI, *Cantari e*

assume un profilo di prim'ordine non solo per il contributo da esso offerto alla circolazione di storie e di modalità stilistico-narrative introiettate e magistralmente riplasmate da alcuni capolavori della letteratura italiana,[90] ma anche in quanto palmare manifestazione della mentalità, della sensibilità e dei gusti, si dirà con un'arbitraria semplificazione, dell''uomo medievale',[91] tratti, questi, probabilmente vieppiù avvertibili nella percezione, come nel 'nostro' caso, delle divergenze rispetto ad un ipotesto dato.

Quali sono, dunque, ben ponderate le aporie di cui si è detto, le modalità di rielaborazione dell'antico mito da parte della paraletteratura variamente ascrivibile al mondo dei cantambanchi medievali?[92]

---

cantastorie nel Medio Evo e nel Rinascimento. Introduzione a IDEM, *I cantari d'argomento classico*, cit., pp. 1-27: p. 14: «Nel 1373, mentre ferveva guerra accanita fra la Repubblica Veneta e la vicina Signoria Padovana, ignoti cantori percorrevano le calli della città lagunare a diffondere le più recenti notizie sugli avvenimenti bellici e a celebrare il valore guerresco dei combattenti. E la popolana veneziana, che si recava "ad putheum pro auriendo aquam", si soffermava "per unum pecium ad audiendum canere unam cancionem facta de novo de Paduanis". […] Né ci mancano, per conoscere come ovunque dilagasse in Italia questa piacevole costumanza, altre fonti, ove le attestazioni dirette vengan meno. Ad Aquila, intorno agli anni che dal 1425 vanno al 1430, un ignoto rimatore componeva in ottava rima un poema di undici canti per celebrare la resistenza gloriosa opposta dalla sua città all'assedio logoratore, del quale ancora negli animi di tutti i cittadini era vivo il doloroso ricordo, con cui l'aveva stretta il condottiero Braccio da Montone».

[90] Cfr. NATALINO SAPEGNO, in *Poeti minori del Trecento*, cit., p. 810: «La critica ha insistito quasi sempre sull'estrema povertà, dal punto di vista formale, di questa letteratura [canterina]: sintassi incerta e disarticolata; linguaggio greve, pedestre, approssimativo, aggravato dalle esigenze della rima, che il canterino supera con disinvoltura frettolosa da dilettante, e dalla meccanicità di talune formule rappresentative o decorative o strutturali. Anche a prescindere dal fatto che tali difetti risultano quasi sempre accentuati, nei testi che ci son pervenuti, dalle pessime condizioni della trasmissione affidata a copisti estremamente incolti e trascurati; si dovrà piuttosto insistere sul significato storico di un'esperienza, della cui novità e fertilità sarebbe difficile esagerare l'importanza. Già nel Trecento, i rapporti diretti e precisi, di contenuto e di forma, fra la letteratura dei cantari e il Boccaccio minore dei romanzi e dei poemetti; nel secolo successivo, quelli altrettanto certi e immediati col Pulci e col Boiardo (per non dire dell'Ariosto, che sta al culmine di questa vicenda culturale-letteraria), rivelano uno dei momenti salienti nella storia dei rapporti fra la fantasia popolare e la poesia d'arte, che da quella attinge il lievito di una materia nuova, e cioè un patrimonio di invenzioni e al tempo stesso di procedimenti tecnici ed espressivi più mobili e vari, più freschi e coraggiosi».

[91] Cfr. DOMENICO DE ROBERTIS, *Introduzione* a *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, cit., p. XXXVII: «Da questi minori poemi […] è possibile e quasi auspicabile che s'intraveda in modo meno illusorio quello che trascorreva per la mente del comune lettore e/o ascoltatore e degli stessi loro confezionatori».

[92] I cantari B, C e D saranno citati dall'edizione Ugolini; il cantare A dall'edizione fornita da Roberta Manetti nei *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, cit. (il testo, commentato, è alle pp. 169-192 del I tomo, la *Nota introduttiva* al testo alle pp. 167-168 del I tomo, la *Nota al testo* è alle pp. 889-892 del II tomo, l'*Apparato* variantistico alle pp. 940-949 del II tomo). I testi saranno citati secondo una forma abbreviata del tipo A, I, 1-3, p. 169 (per indicare i primi tre versi della prima ottava del cantare A, a pag. 169 dell'ediz. Manetti) ovvero B, II, 6-8, p. 128 (per indicare gli ultimi tre versi della seconda ottava del cantare B, a pag. 128 dell'ed. Ugolini); gli eventuali corsivi nelle citazioni sono miei.

È necessario innanzitutto evidenziare come le riscritture dell'episodio ovidiano siano fondate non solo sull'archetipo classico,[93] ma anche, e talora soprattutto, su una serie di "testi mediatori", a cui si aggiungono le inserzioni di tessere provenienti dalla letteratura volgare già consacrata (soprattutto, la *Commedia* dantesca):[94] le glosse e i commenti alle *Metamorfosi* (osserveremo in seguito, nel cantare B, una vistosa contaminazione con l'*expositio* di Giovanni del Virgilio), i volgarizzamenti (in particolare, al volgarizzamento di Arrigo di Simintendi guarda spesso il cantare A)[95] e

[93] È pressoché impossibile dar conto di tutti i calchi e le riprese da Ovidio: se ne propone qui di seguito una campionatura: «*per non fallire al suo dolce amadore / tornava* al locho» (B, XXXVI, 2-3, p. 137: cfr. *Met.*, IV, 128-129: «*ne fallat amantem*, / illa *redit*»); «*Piacquegli e' patti* e spettorono attenti / inghanno far la sera a' lor parenti» (C, XXI, 7-8, p. 158; cfr. *Met.*, IV, 91: «*pacta placent*»); «Altro non v'era che cciò 'maginasse, / né che sapesse che avieno ordinato» (C, XXII, 5-6, p. 158; cfr. *Met.*, IV, 63: «conscius omnis abest»); «però che llei *facieva Amor* fallacie / chome gli era mestiero in quello *aldacie*» (C, XXIII, 7-8, p. 158; cfr. *Met.*, IV, 96: «*audacem faciebat amor*»); «Per ubidirmi uscisti alla porta, / giungniendo a' *luoghi pieni di paura*, / e io, tapin, non ebbi di ciò chura!» (C, XXIX, 6-8, p. 160; cfr. *Met.*, IV, 111: «in *loca plena metus* qui iussi nocte venires»). Due palesi 'fraintendimenti' o 'varianti' (*osso* per *buxo*, *Met.*, IV, 134; *rubesti venti* per *exigua ... aura*, *Met.*, IV, 136) sono in A, XL, p. 188: «Tirava il piede per paura indietro / e venne di color di pallid'*osso*, / e come triema il mare e torn'adietro / che da *rubesti venti* è ripercosso, / tremava Tisbe e poi con questo metro / corse a l'amante e abraciogli il dosso, / e 'l suo indegno petto lacerava, / con picchiamento aperto ella chiamava».

[94] DARIO MANTOVANI, *Un'"officina" tra cantare e poema in ottava rima*, cit., pp. 59-61, segnala con fine acribia i dantismi presenti nel cantare A (e gradualmente rintracciati a partire dall'Ugolini). Per quanto concerne gli altri cantari, si segnalino almeno le seguenti evidenze: «Poi, presa quella ispada sanghuinosa, / in man se la rechò *sanza sospetto*; / poi, chome del morir volenterosa, / in sulla punta si fermò chol petto. / Sopra essa si lassò la dolorosa, / chome avessi la vita *a gran dispetto*; / la punta per le ispalle sì li uscie / e chosì Tisbe sua vita finie» (B, XLVI, pp. 139-140); «*El giorno se n'andava* e' chari amanti» (C, X, 1, p. 154).

[95] Già l'Ugolini aveva individuato il rapporto intertestuale con il Simintendi, mutando parere dal primo al secondo dei suoi lavori: cfr. FRANCESCO A[LFONSO] UGOLINI, *I cantari d'argomento classico*, cit., p. 111: «[Talvolta] l'endecasillabo italiano traduce letteralmente l'esametro latino. Nell'invocazione finale di Tisbe, quand'essa, prima di uccidersi, si rivolge all'albero e gli parla (vv. 158 sgg.): "At tu, quae ramis arbor miserabile corpus / nunc tegis unius, mox es tectura duorum / signa tene caedis", il nostro cantare ricalca fedelmente l'espressione ovidiana: "E tu, albor, che cuopri il corpo d'uno, / tosto gli due ricoprirrai co' rami; / tieni il segnal che mostri di ciascuno / di noi s'uccise, … / e sempre mosterrai i pomi a bruno…" Dipendenza diretta o mediata? Il nostro verseggiatore si inspira al testo latino, o segue un volgarizzamento? Il confronto di questa redazione in ottave con l'Ovidio in prosa del Simintendi offre solo qualche lontanissima affinità, come quella del rendere ambedue i testi i "signa" del verso 160 con "segnali" e l'"urna" del v. 157 con "avello"; concomitanze casuali e di nessun peso per poter stabilire con sicurezza una parentela qualsiasi fra la prosa e i versi. Propendo per credere che il nostro segua direttamente la fonte ovidiana, entro la quale egli opera però trasformazioni, che non sappiamo se ascrivere alla sua scarsa conoscenza del latino o alla sua volontà», con IDEM, *I cantari di Piramo e Tisbe*, cit., pp. 44-45 e nota 1, p. 45: «Rimane ora da stabilire se la dipendenza che lega il testo del cantare alla fonte latina sia diretta o mediata: se cioè il verseggiatore conosca la nostra favola dal verso di Ovidio oppure attraverso un volgarizzamento. Modificando parzialmente quanto dapprima ritenevo, credo ora, a testo criticamente stabilito, che egli debba aver avuto sott'occhio la versione del Simintendi; i passi che raffronto a piè di pagina con le stanze del cantare stanno a riprova di ciò. D'altra parte, del suo tener presente anche le *Metamorfosi* latine come della sua conoscenza della lingua di Roma che non

le riscritture di area francese (possibili mi sembrano le influenze esercitate soprattutto dall'anonima novella cortese *Piramus et Tisbé*, ca. 1160, e le consonanze con il *Livre de la Cité des Dames* di Christine de Pizan, 1404-1405).[96]

---

doveva però esser tanto robusta se gli era necessario l'ausilio di una traduzione, ci sono indice i latinismi, alcuni dei quali crudi, che ne infiorano il dettato [come il *cede* del v. 285, che gli può venire solo dal v. 125 del poema Ovidiano, e non dalla versione del Simintendi; o come per il v. 60, ove il raffronto dei passi sarà più istruttivo di qualsiasi discussione: (*Met.*, IV, 62) Ex aequo captis ardebant mentibus ambo; (*Cant.*) ch'amor per tal virtù sì gli abbia catti; (*Sim.*) Amindue ardeano negli animi presi per igual amore]». La questione è stata poi variamente ripresa dalla critica; cfr. da ultimo DARIO MANTOVANI, *Un'"officina" tra cantare e poema in ottava rima*, cit., p. 58: «Benché l'autore dia prova di conoscere – con qualche incertezza – il testo ovidiano, e in un luogo mostri una vicinanza al testo latino anche maggiore di quella di Simintendi, la continuità nella ripresa lessicale, oltre che sintattica, in tutte le ottave imparentate con la fonte rende evidente la dipendenza delle stesse dal volgarizzamento e consente di ipotizzare un ricorso a Ovidio per arricchirne il tessuto o, al limite, in cerca di riscontri per casi dubbi». Con riferimento al volgarizzamento del Simintendi, Mantovani illustra così le due varianti di A, XL, p. 188, cui si è accennato: «La lezione *osso* è frutto, evidentemente, della banalizzazione della difficiliore *busso* [che è in Simintendi] a causa della somiglianza fonica, né credo probabile che tale confusione sia ingenerata a partire dal latino *buxo*; quanto al passaggio dal *piccolo vento* del volgarizzamento ai *rubesti venti* […], è possibile che il canterino abbia consapevolmente variato l'immagine marina, fedelmente tradotta da Simintendi, in una forma più espressiva, e che in ciò abbia pesato […] il ricordo di *rubesto* come aggettivo di uso dantesco» (DARIO MANTOVANI, *Un'"officina" tra cantare e poema in ottava rima*, cit., p. 59). Il volgarizzamento del Simintendi (*ante* 1333-1334) è stato pubblicato a cura del canonico Casimiro Basi e di Cesare Guasti verso la metà del diciannovesimo secolo (*I primi V libri delle* Metamorfosi *d'Ovidio volgarizzate da Ser* ARRIGO SIMINTENDI DA PRATO, Prato, per Ranieri Guasti, 1846; *Cinque altri libri delle* Metamorfosi *d'Ovidio volgarizzate da Ser* ARRIGO SIMINTENDI DA PRATO, Prato, per Ranieri Guasti, 1848; *Gli ultimi cinque libri delle* Metamorfosi *d'Ovidio volgarizzate da Ser* ARRIGO SIMINTENDI DA PRATO, Prato, per Ranieri Guasti, 1850; seguì uno spoglio linguistico a cura di Francesco Frediani: *Spoglio all'*Ovidio maggiore *compilato dal P.* FRANCESCO FREDIANI M.O., in Prato, per Ranieri Guasti, 1852). Il volgarizzamento dell'episodio di Piramo e Tisbe (poi ripreso in *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, a cura di Cesare Segre, Torino, Utet, 1953, pp. 560-564) è alle pp. 154-159 de *I primi V libri delle Metamorfosi d'Ovidio volgarizzate da Ser* ARRIGO SIMINTENDI DA PRATO, cit. A p. 155 si osserva la curiosa segnalazione di una lacuna: «Spesse volte stavano fermi quivi, Tisbe dall'una parte, e Pirramo dall'altra; e avvicendevolemente l'uno ricevea dall'altro l'alito della bocca, e diceano: o invidioso muro, perché contrastai a noi amanti? ……. e non siamo sconoscenti della grazia che tu ci fai». La lacuna deriva dal peculiare atteggiamento censorio degli editori ottocenteschi, teso ad eliminare i brani ovidiani maggiormente 'compromettenti' sul piano morale; si legga l'*Avvertimento* editoriale (*Cinque altri libri delle* Metamorfosi *d'Ovidio volgarizzate da Ser* ARRIGO SIMINTENDI DA PRATO, cit., p. XII): «Se nei Primi cinque libri e nei cinque presenti abbiamo tolto i luoghi più osceni, affinché i giovanetti studiosi potessero giovarsi di questo libro senza pericolo del costume; è stato peraltro provvisto alla integrità del testo, stampando quei brani in un quaderno da per sé, in forma di Supplemento». Nel *Supplemento ai primi dieci libri dell'Ovidio maggiore*, di 24 pp., ora in qualche biblioteca rilegato in fondo a *Gli ultimi cinque libri delle Metamorfosi d'Ovidio volgarizzate da Ser* ARRIGO SIMINTENDI DA PRATO, cit., a p. 2, si può leggere l''osceno' brano mancante: «Libro IV. *Facce* 155. amanti? O come era gran cosa, che tu ci lasciassi congiungere con tutto 'l corpo? e se questo fosse troppo; almeno fossi tu sì aperto che noi ci potessimo basciare?».

[96] Tra le affinità con il *lai* anonimo del XII secolo, cui si è già avuto modo di accennare, è possibile registrare lo spirito di iniziativa della Tisbe del cantare C e, soprattutto, la malinconia del

Tuttavia, è abbastanza evidente che il crogiolo intertestuale su cui insiste la partitura verbale dei cantari non importa in sé quale raffinata architettura di allusioni

---

personaggio di Piramo in B («[in *Piramus et Tisbé*] è Tisbe che, attiva, invita il riflessivo e malinconico Piramo all'azione»; «la causa del destino fatale annunciato fin dall'inizio è da imputare a Piramo che, "amleticamente avvolto nelle nebbie della sua complessione melanconica" [GIOVANNA DI BATTISTA, Piramus et Tisbé*: il tema del destino*, cit., p. 89], non sa far altro che lamentarsi e piangere sul proprio destino. Vittima di un disegno a lui estraneo, egli lo porterà a compimento per mezzo di un ritardo che rappresenta l'equivalente paradigmatico della sua mancanza d'iniziativa», CRISTINA NOACCO, *Introduzione* a *Piramo e Tisbe*, cit., pp. 16 e 32; sulla novella cortese la bibliografia è piuttosto vasta: si segnalino almeno HELEN C. R. LAURIE, *'Piramus et Tisbé'*, in «The Modern Language Review», LV, 1960, pp. 24-32; WILLIAM K. KIBLER, Piramus et Tisbé*: A medieval adapter at work*, in «Zeitschrift für Romanische Philologie», 91, 3-4, 1975, pp. 273-291; e CHRISTOPHER LUCKEN, *Le suicide des amants et l'*ensaignement *des lettres.* Piramus et Tisbé *ou les métamorphoses de l'amour*, cit.): cfr. C, XVII, 6 – XX, p. 157: «[Tisbe:] […] ma, perché ci veggiam non churar nulla, / vo' che prendiam rimedio a tanto male, / ché durar non potremmo pena tale. – // Pirramo giovinetto gli risponde: / – Chara mia Tisbe, che potrèn noi fare? / Questa parete à assai strette le sponde, / ched altro nom potiam che favellare. / [D]e' nostrj padrj el voler ci chonfonde, / che mostran non volerci imparentare. / Che vuoi ch'io faccia, dimmi, o Tisbe chara, / pur che non sia la nostra vita amara? – // Dicie allor Tisbe sì ch[i]aro e verile: / – Poj che nom piacie a llor ch'io ti sia sposa, / tener chonviene a nnoj altro stile, / e, ccholla notte, che torna anghosciosa, / quando ti piacie, Pirramo novile, / io d'inghanargli non sarò paurosa: / andiancene, per Dio, Pirramo bello, / che fuor di qui troveremo altr'ostello. – // Rispuose il giovinetto: – Ciò mi piacie – / e Tisbe dicie: – Ove vuo' tu ch'io vengha? –, / e ripemsando allor Pirramo tacie / e ella a lluj – per cierto, Amor l'ingengnia! –: / – Trammi di quinci, che ffia nostra pacie, / nonn'esser vile che amor lo [di]sdengnia! – / e Pirramo rispuose, sospirando: / – Fermiàno el luogho per non gire errando. –», e B, VIII, 1-6, p. 130, corsivo mio: «Pirramo, *essendo in gran maninchonia*, / non finava in suo chuore di pensare / chome trovar potessi quanche via / ch'alla sua Tisbe potessi pallare; / e modo alchun trovare non potia / ch'el suo voler potesse satisfare» (il pensiero corre, *mutatis mutandis*, alla malinconia del Moro del Giraldi Cinzio [*Ecatommiti*, III, 7]: «se ne stava *tutto maninconoso*»: cfr. MASSIMO COLELLA, *«Fu già in Venezia un moro molto valoroso». Giraldi Cinzio e Shakespeare*, in *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, a cura di Guillermo Carrascón e Chiara Simbolotti, Torino, Accademia University Press, 2015, pp. 158-172: pp. 165-167). Le consonanze con il testo di Christine de Pizan (cfr. CHRISTINE DE PIZAN, *La Città delle Dame*, a cura di Patrizia Caraffi, Milano-Trento, Luni, 1997; e CHRISTOPHER LUCKEN, *Thisbé dans la* Cité des Dames, in «Cahiers de recherches médiévales et humanistes», 20, 2010, pp. 303-320) si riscontrano, oltre che nello spirito di iniziativa di Tisbe, nella scansione cronologica del cantare D: cfr. D, III, p. 167; X, p. 170; XIX, p. 173: «Li padri d'amendue gli fanciullini, / i quali tanto forte sì ssi amava, / stavano appresso et erano vicinj, / ond'e' fanciulli insieme dimorava, / però che erano molto piccolini / e di tre anni ciasch[ed]uno entrava, / ma tanto amore s'ebbono a pigliare / che non potria l'un sança l'altro stare»; «Quindici annj aviano gli amanti / nel tempo che gli fu tolto la gioia / di non poter ghuardar e' lor sembianti, / onde quel giornno sempre gli fe' noia; / faciagli stare di dolore infranti, / fin che non ebbe della morte noia. / Stettono in casa ben presso a un mese, / che l'uno all'altro nonn udì né 'ntese»; «Ond'elli piangean sempre a questo locho / e un gran tempo non ebbe dilectto / di vedersi over parllarsi un pocho, / se non per questo pichol[o] buccetto; / ma pur sempre gli accendia el focho, / crescendo in lor l'amor sì perfetto, / ché tanto stette in chotale affanno / che ciascheduno avia ben ventuno anno».

da decifrare sottilmente per poterne ricavare preziosi suggerimenti di esegesi,[97] bensì è da intendersi come unicamente funzionale alla stesura di una narrazione in grado di ottemperare all'unico vero obbligo essenziale che presiede alle logiche della rielaborazione canterina, ossia l'*intrattenimento* alquanto disimpegnato[98] di un pubblico popolare e borghese assetato di storie 'dilettevoli', di un «pubblico» , per dirla con Cesare Segre, «più curioso che rigoroso, più avido che attento».[99]

Si tratta, a ben vedere, di riscritture che, a voler utilizzare le celebri formulazioni di Schleiermacher relative ai processi traduttivi, tendono a portare l'autore verso il lettore e non il lettore verso l'autore,[100] ovvero, nel nostro caso, il testo verso il fruitore e non il fruitore verso il testo, con il risultato di una sorta di 'appiattimento' della *source culture* sulla *target culture*, conducendo il processo di riscrittura, per dirla con il celebre teorico della traduzione Lawrence Venuti, verso una *domestication* piuttosto che verso una *foreignisation*.[101] Gli autori dei cantari, e con essi i canterini (i profili delle due attività non sempre coincidevano), non avvertono la necessità di avvicinarsi filologicamente al testo classico,[102] né intendono 'giocare' esplicitamente

---

[97] Cfr. DOMENICO DE ROBERTIS, *Introduzione* a *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, cit., p. XXII: «nei nostri cantari quel tanto di letteratura che s'attacca alle parole è mestiere ed ostentazione di mestiere e ricorso alle vie più facili per chiudere il verso e la frase».

[98] Cfr. NATALINO SAPEGNO, in *Poeti minori del Trecento*, cit., p. 810: «L'unità del genere [canterino] è data dal comune intento narrativo, che distingue tutta questa letteratura nel quadro prevalentemente lirico della poesia contemporanea, e comporta l'invenzione di una tecnica nuova appropriata allo scopo; di un metro aperto e fluido, l'ottava; di un linguaggio alieno da ogni compiacimento formale e tutto rivolto a una rappresentazione rapida e incalzante dei fatti: estrema semplificazione, o addirittura elementarità, degli strumenti espressivi, in funzione del valore preminente assegnato al contenuto; finalità divulgative e di letteratura amena, quasi di romanzo d'appendice nell'ambito della pubblicistica in versi del tempo; massimo rilievo concesso agli elementi fiabeschi, meravigliosi, di forza, di coraggio, d'avventura, attenuati per altro dal frequente intervento di uno spirito ironico popolano, che riporta il racconto di volta in volta su un piano di divertimento immediato e non troppo impegnativo, che non esclude l'evasione fantastica, ma non implica la partecipazione a un ideale eroico di vita».

[99] CESARE SEGRE, in *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, cit., p. 11.

[100] FRIEDRICH SCHLEIERMACHER, *On the Different Methods of Translating* (1813), translated by Susan Bernofsky, in *The Translation Studies Reader*, edited by Lawrence Venuti, London and New York, Routledge, 2012, pp. 43-63.

[101] Cfr. LAWRENCE VENUTI, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London and New York, Routledge, 1995.

[102] Per una consonanza con le attuali modalità di *entertainment*, cfr. ALBERTO CASADEI, *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, p. 61: «Nel campo di forze culturali attuale, il classico costituisce in primo luogo un serbatoio di immagini ed eventi collettivamente noti, non importa se in modi più o meno esatti. Di qui la spinta a trasformare in storie visive (film, sceneggiati ecc.) o interattive (videogame, ipertesti ecc.) i grandi episodi narrati nei classici antichi o medievali, che godono di un "prestigio diffuso" e che si prestano, in virtù della loro apparente immediatezza, a trasposizioni sincopate e non prive di oltranzismi (specie sul versante della violenza e delle passioni), adeguate allo scopo ora fondamentale di ottenere una piacevolezza facile, senza alcuna necessità di conoscere i presupposti culturali e nemmeno le interpretazioni più accreditate delle opere originali. In opere come il film *Troy* (2004) o il videogame *L'inferno di Dante* (2010), il dato rilevante è quello della *possibilità* di ricreare un

con il modello per far avvertire ad un pubblico cólto lo scarto intertestuale rispetto alla *fabula* classica (del resto, sarebbero avanguardistici simili approcci a tale altezza cronologica: l'umanesimo nelle sue forme piene è ancora di là da venire). Ma, d'altro canto, nella maggior parte dei casi, portare il testo verso il fruitore non comporta una decisiva trasfigurazione del *plot* originario. Lo svolgimento della storia, infatti, procede di norma secondo le linee del *récit* archetipico, con un *focus* originale, soltanto sui due momenti, sinteticamente allusi nel dettato ovidiano, della genesi dell'amore in età infantile[103] e della sepoltura (e della *quête*) dei corpi dei due amanti da parte dei familiari:[104]

Eran negli anni teneretti e primi
compagni ne la scuola e ne' lor fatti,
perché da' padri lor non è chi stimi
ch'amor per tal virtù sì gli abia catti
né che fortuna ancor tanto gli limi,
contro al voler gli convertessi in atti;
così parlan d'amor e insieme stanno,

---

interesse a partire da un archetipo, considerato come una narrazione – peraltro con la perdita, filologicamente inaccettabile, della componente metrico-ritmica: che questo interesse sia limitato alla spettacolarità è tutto sommato meno importante rispetto alla sua stessa esistenza».

[103] Cfr. CRISTINA NOACCO, *Introduzione* a *Piramo e Tisbe*, cit., p. 15: «l'autore [del *Piramus et Tisbé*] testimonia una certa sensibilità, frequente fra gli autori medievali, per l'infanzia dei due protagonisti». Come vedremo, soprattutto il cantare D dedica ampio spazio all'infanzia degli amanti.

[104] Del resto, annota Erminia Ardissino nella sua edizione critica del volgarizzamento ovidiano di Giovanni Bonsignori, 1375-1377 (GIOVANNI BONSIGNORI DA CITTÀ DI CASTELLO, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, edizione critica a cura di Erminia Ardissino, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2001) a proposito del seguente brano: «Li parenti loro, guardandoli dell'altro dì e non trovandoli né per casa né per la città, se meravigliarono assai, onde cercarono tanto de fuora che lli trovarono de contra al sepulcro del re Nino. Allora immaginaro sì come per amore erano morti, ed avendo questa immaginazione, quasi come che per uno zelo de carità, li sotterrarono insieme in uno sepulcro» (ivi, p. 219): «Questi dati concreti sulla sepoltura sono un'aggiunta delvirgiliana, che viene fedelmente tradotta da Bonsignori. GdV [IOHANNIS DE VIRGILIO *Expositiones*, New York, Pierpont Morgan Library, Ms M938; Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, H III 14] 32r. Ovidio si limitava a "vota tamen tetigere deos, tetigere parentes" Ov. IV, 164» (ivi, p. 255).

Si noti anche l'inserzione del motivo dell'epigrafe tombale che, quasi configurandosi come una fonte implicita della narrazione, sintetizza in ultimo la vicenda (il motivo sarà ripreso dal volgarizzamento cinquecentesco dell'Anguillara): cfr. A, XLVIII, 1-7, p. 192: «Nel loro avel fu scritti versi alquanti: / "Qui giace Tisbe e Pirramo che sé / ciascuno ucise e furon tanto amanti, / che l'un per l'altro cotal morte fe' / a piè del moro, ch'è quasi davanti / a quello avello ove giace il re a·ppiè. / Amor gli vinse e fegli tanti arditi"»; e C, XLV, 1-6, p. 164: «E doppo molto pianto ebbon chostoro, / chon gran piatà gli fecion sopellire / inn un sepolcro chon molto tesoro; / chostoro in quel gli feciono scolpire / tutta la storia, ch'è detta di loro, / e chome v'ò chiarita nel mio dire». Cfr. FRANCESCO A[LFONSO] UGOLINI, *I cantari di Piramo e Tisbe*, cit., p. 43: «L'idea dell'epigrafe che, posta sull'avello degli amanti, è come un riepilogo in sintesi della loro infelice avventura […] è sua [dell'autore del cantare A] e non ha alcun riscontro, neppure indiretto, nella fonte latina».

finché per lor si passa il decimo anno.[105]

Esendo picholini e d'una etade,
mirabil ben l'un l'altro si voleva
e fra loro era tanta charita[de]
che l'un dall'altro mai non si partiva;
cresciendo li anni, cresce l'amistade
e quel che volea l'un, l'altro chiedeva,
e tanta amor l'un l'altro si portava
che ogni persona si maravigliava.[106]

Poi che fu il giorno, tutti i lor parenti,
sichome erono usati, si levaro
e, non trovando i bei figliuol, dolenti
fortemente sì si maravigliaro;
la voce si spandeva fra lla gente
e molti a torno cerchando n'andaro,
e tanto forono in là e 'n qua cerchati
che amendoi morti furono trovati.
Di chotal chaso ogniun facea lamento,
vedendo i giovinetti sì feriti:
ciaschun n'aveva grande ispavento;
da tutti i citadin fur soppelliti,
e posti furon inn un munimento,
sì che e' llor prieghi forono assalditi;
chosì crudel fin ebbe il loro amore,
de' duo infilici e miseri amadori.[107]

E' llor parenti, non sapiendo nulla,
chiamata ebben [di] Tisbe la nutricie,
che ll'aveva a ghuardia nella chulla:
– Ov'è la bella Tisbe? – ciaschun dicie;
e ella va cierchando la fanciulla
e, non trovando lei, gram pianto fecie.
Chosì gli altri, per Pirramo piangiendo,
dentro et di forj sì gli gían chaendo.
Or qua or là cerchando, gli trovaro
a ppiè del moro amenduni gli amanti;
al modo usato el lor chorpo lavaro,
facciendo per chostor gravosi pianti,
e spetialmente di Pirramo charo
el padre cho' chonsorti tutti quanti,
e ciaschun per chostor forte piangieva,
chi nel mondo l'udì o chonoscieva.
E doppo molto pianto ebbon chostoro,
chon gran piatà gli fecion sopellire
inn un sepolcro chon molto tesoro;

[105] A, VIII, p. 173.
[106] B, IV, p. 129.
[107] B, XLVII-XLVIII, p. 140.

chostoro in quel gli feciono scolpire
tutta la storia, ch'è detta di loro,
e chome v'ò chiarita nel mio dire.
Ch'ongniun si possa di lor richordare!
È detto al vostro honor questo chantare.[108]

Di poi ch'el sole mostrò suo sprendore,
furon trovati bianchi amendui,
ch'erano stati morti ben tre ore:
quando seppono il fatto i padri sui,
facìeno assai lamenti con dolore,
levò Pirramo et Tisbe con lui.
In una sepultura gli naschose
e lli lor man sopra 'l sepolcro pose.[109]

A cambiare, in verità, non sono tanto gli snodi narrativi della storia, rispettati quasi sempre abbastanza fedelmente, quanto piuttosto le modalità di presentazione, complessive e puntuali, del contenuto.

La riformulazione della vicenda, isolata e decurtata dell'originaria cornice, passa innanzitutto attraverso i più tipici e riconoscibili meccanismi del genere: si pensi *in primis* al topico dispiegarsi, nell'*incipit* dei cantari, dell'invocazione a Dio oppure (e siamo già sbilanciati verso una produzione maggiormente matura, quattrocentesca) ad una divinità pagano-mitologica quale Apollo:[110]

O sommo padre che de' lumi eterni
infin nel ventre della madre nostra
ogni matera giudichi e governi
per tal virtù che solo in te s'incostra,
le spere co' lor corpi sì moderni
ch'ogni lor moto il suo valor dimostra
agli animal' che son sotto la luna,
la cui influenza in essi si raguna;[111]
per quello Amor che di lassù discese
a far nel mondo di tua carne preda,

[108] C, XLIII-XLV, pp. 163-164.

[109] D, XXXIX, pp. 178-179.

[110] E si osservi che all'invocazione si intreccia senza soluzione di continuità la protasi: cfr. MARCO VILLORESI, *Cronache, laudi e poemetti sulla Madonna delle Carceri di Prato*, in IDEM, *Sacrosante parole. Devozione e letteratura nella Toscana del Rinascimento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2014, pp. 19-31: p. 25 [a proposito del poemetto in terza rima *Miracoli della Vergine delle Carceri* di Lorenzo degli Olbizi]: «In apertura troviamo una canonica invocazione alla maniera dei canterini nella quale si inserisce poi la presentazione dell'*argumentum*».

[111] Cfr. FRANCESCO A[LFONSO] UGOLINI, *I cantari di Piramo e Tisbe*, cit., p. 100: «ottava informata alla concezione tolemaico-scolastica dell'Universo. "Dall'Empireo, cioè da Dio, […] scende una immensa scala di creature perfette, i cieli con le intelligenze motrici, ciascuna delle quali ha una sua propria virtù, della quale informa la natura mortale dei bruti", B[ENEDETTO] SOLDATI, *La poesia astrologica nel Quattrocento*. [*Ricerche e studi*], Firenze, [Sansoni], 1906, pp. 60-61».

spira il petto mio, non far difese,
sì che ogni fallo in queste rime ceda,
e con diletto dagli orecchi intese
sien per ciascuno e nel ciel si conceda
ch'i' possa dir d'una figlia e d'un figlio
per cui il gelso diventò vermiglio.[112]

O sommo Iddio, eccielente Singniore,
da cchui prociede ongni chosa perfetta,
ingengno presta al mio pover valore
ch'io dicha in rima chosa [non mai] detta,
[di due] giovani, ch'el fallacie amore
chondusse a morte, sichome ne detta
el sommo Ovidio nel suo dire altero:
quel cholla grati[a] tua chontare spero.[113]

Onipotente Idio, giusto Signore,
damj balia sì nella mia mente
ch'io possa dire una cançon d'amore.[114]

O sommo Appollo, il chui sple[n]dido razo
a ciaschun'altra stella dà splendore,
e meni drito ciascun per suo viazo,
ispera in me tanto del tuo valore
e ffa llo ingegnio mio acchorto e sagzo
ch'io possa rachontar lo 'ntiquo amore
di Pirramo e di Tisbe in vulgar versi,
della lor morte e de' lor chasi avversi.[115]

---

[112] A, I-II, pp. 169-170.

[113] C, I, p. 152.

[114] D, I, 1-3, p. 167.

[115] B, II, p. 128. Nel cantare B, l'invocazione ad Apollo è preceduta dall'apostrofe ad una committente: «Nobilissima donna, a' chui valore / sugetto sarò senpre finchè vivo, / a chui rendo senpre lalde e honore / e degnie reverentie dove io arivo, / se io ò chonpreso ben dentro al mio chore / el tuo volere, vuoi che io te scrivo / di Pirramo e di Tisbe e di lor sorte, / chome si dieron per amor la morte» (B, I, p. 128; si avverte, per i versi «a chui rendo senpre lalde e honore / e degnie reverentie *dove io arivo*» [corsivo mio], una consonanza intertestuale o, meglio, 'interdiscorsiva' (Cesare Segre), relativa all'idea della superiorità e dell'altezza morale della *domina*, con il madrigale n. 156 di Michelangelo: «A l'alta tuo lucente dïadema / per la strada erta e lunga, / non è, donna, chi giunga, / s'umiltà non v'aggiugni e cortesia / […] po' per gioir della tuo leggiadria / bramo pur che discenda / *la dov'aggiungo*» [corsivo mio]; per una lettura critica del madrigale michelangiolesco, mi sia consentito il rimando a MASSIMO COLELLA, *Il «diadema» e il «peccato». Per una lettura del madrigale 156 di Michelangelo*, in «Rivista di Letteratura Italiana», XXXII, 2, 2014, pp. 25-44). L'invocazione alla committente caratterizzerà, prima ancora che il poemetto di Bernardo Tasso, una novella anonima, precedentemente attribuita a Giovanni Sabadino degli Arienti (sulla questione cfr. almeno STANLEY BERNARD CHANDLER, *Appunti su Giovanni Sabadino degli Arienti*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXX, 391, 1953, pp. 346-350 e IDEM, *Due raccolte di rime compilate nel Quattrocento*, in «Rinascimento», V, 1, 1954, pp. 113-116), risalente alla prima metà del Quattrocento (la novella è riportata in CRISTINA MONTAGNANI, *«Tutte siàn fatte comme fu Tisbina». Storia di Piramo, di Tisbe e di una novella senza più autore*, in

così come, in sede diametralmente opposta, alle non meno formulari espressioni di chiusura:[116]

[…] Amor gli vinsi e fegli tanto arditi».

«Medioevo letterario d'Italia», 4, 2007, pp. 91-109: pp. 100-108; la citazione nel titolo del saggio è tolto dal poema boiardesco: cfr. ivi, p. 91: «può anche essere che nel nome della Tisbina (babilonese come Tisbe) dell'*Inamoramento de Orlando* (I, XII) Boiardo abbia voluto celare una scanzonata allusione alla celeberrima icona femminile, protagonista di una vicenda che, durante l'età postclassica, era via via diventata paradigmatica dell'amore passione condotto sino al sacrificio di sé (di tutt'altra pasta, "molle e tenerina", è invece Tisbina, che mozartianamente trascorre da uno all'altro dei suoi due spasimanti, in fondo interscambiabili. Ma in tutto il poema boiardesco, così fittamente intessuto di richiami alle *Metamorfosi*, cercheremmo invano il ricordo di questa favola, che pure è una delle più celebri nel mondo romanzo: il nostro poeta segue fili diversi entro la tela delle trasformazioni, utilizza Ovidio in modo trasversale, allusivo, e in genere si tiene lontano da vicende così note»; non concordo con la nota 2, *ibidem*: «Piramo e Tisbe […] non era […] una vicenda che si potesse facilmente plasmare in nuove forme», la presente tesi dovrebbe abbondantemente smentire l'assunto). Ecco la tessera di consonanza intertestuale: «[…] questa sì facta vergogna vinse il comandamento a me da una reverenda dona facto, la quale vedendomi ocioso, […] volse che io prendesse la penna che per longhi tempi era ripossata, sì che io traducesse la presente novella da latino in vulgare» (ivi, p. 100).

Se questa novella resta, per il momento, anonima, non bisogna però dimenticare che la IX novella delle *Porretane* di Sabadino degli Arienti (1483), una sorta di «*Giulietta e Romeo* bolognesi» (SABADINO DEGLI ARIENTI, *Le Porretane*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno Ed., 1981, p. 61; la novella si legge alle pp. 61-70; scrive Basile: «novella "tragica", questa storia d'amore rievoca, sulla base di leggende storiche bolognesi, l'amore contrastato tra i figli di due famiglie rivali, i Galluzzi e i Carbonesi. Tutta la trama si muove tra la passione giovanilmente tempestosa di Malatesta de' Carbonesi e la figura patetica della giovane Lelia, oppressa da un padre severo, e impedita nelle scelte che il cuore le suggerirebbe. La vicenda non ha imprevisti: fin dall'inizio s'immagina una storia di morte; ma lo spazio narrativo induge a ritratti psicologici, a un'analisi della retorica amorosa in giovani cuori che è certo brillante *tour de force* dell'Arienti», ivi, p. 61), cita espressamente la *fabula* di Piramo e Tisbe («[Lelia a se stessa:] Deh, perché in tante lacrime e dolore te consumi, o misera Lelia? ben sei vile a non fare, poi che è in tua potestà, che la tua sconsolata anima sequa quella del tuo caro marito e l'altra vita. Serai tu de minor animo che fusse Tisbe, che se dette la morte cum la propria spada che uccise il suo amante Piramo al fonte del gelso, per la cui pietà il bianco fructo de l'arbore in colore di sangue se converse?», ivi, p. 68; per un'analisi della raccolta, cfr. l'attenta e suggestiva analisi di MARZIA MINUTELLI, *«La miraculosa aqua». Lettura delle* Porretane novelle, Firenze, Olschki, 1990).

[116] Cfr. DOMENICO DE ROBERTIS, *Introduzione* a *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, cit., p. XVI: «Nonostante la ripetizione di formule che dirò spettacolari, invocazioni di Dio e dei santi (o delle muse) e proposizione o ricapitolazione del soggetto ad ogni ripresa, benedizione o scappellata al pubblico in chiusa, magari in un sol verso (una dozzina dei 29 cantari della presente raccolta [*scil.* la raccolta dei Cantari novellistici] terminano col tradizionale "questo cantare è detto / compiuto al vostro onore" e varianti: "Al vostro onore è finita la storia", "Finita al vostro onore è la novella", "Al vostro onor fe' questo Antonio Pucci", alcuni semplicemente "[…] la storia è qui finita", "[…] i versi son finiti"; il *Cantare dei tre preti*: "Per vostro assemplo tal cantare è detto"), e quindi la presenza di tratti "recitativi", la sensazione è che la "finzione" e i relativi *topoi* metanarrativi siano meramente letterari e "scritti". Della piazza abbiamo probabilmente perso la dimensione e le tracce, e comunque non sono queste le sue testimonianze».

In questa parte i versi son finiti.[117]

Ch'ongniun si possa di lor richordare!
È detto al vostro honor questo chantare.[118]

Ma si vedano anche i numerosi contatti fatici con il pubblico, altrettanto tipici del genere canterino, che testimoniano di una 'presa diretta' o, qualora si opti per una decodifica delle testimonianze pervenuteci nella direzione della letteratura popolare riflessa, di un'«illusione della presa diretta» (Renzo Rabboni):[119]

Im Babilonia era dui cittadini
nobilissimi, assai richi e possenti,
li quali antichamente eran vi[cini]
e l'uno e l'altro insieme ben volenti,
e solo un mur traversa i lor chonfini;
or udirete i lor fieri accidenti:
l'uno ha un figliuol e l'altro una figlietta,
Piramo è l'uno e l'altra Tisbe detta.[120]

Tra lle lor chase era una parete
che chongiungea, dall'ato Lume spenta,
chome udirete, se ben chomprendete,
che solo una fessura era rimasa
quando e' maestri muror quella casa.[121]

[e], stando al moro cho' suoj occhi bruni,
vidde, della luciente luna a' lumi,
venir da parte sua una gran leonessa,
ch'avea mangiato, *chome udir potrete*,
una cierviatta, [e] venia ver d'essa,
a quella fonte, per torsi la sete[122]

Or sono gli due amanti d'una punta
di spada morti, *s'avete chompreso*;
singniori, se gli è vero, Ovidio el chonta.[123]

chostoro in quel gli feciono scolpire
tutta la storia, ch'è detta di loro,
e chome v'ò chiarita nel mio dire.

---

[117] A, XLVIII, 7-8.
[118] C, XLV, 7-8, p. 164.
[119] Cfr. RENZO RABBONI, *Studi ed edizioni di cantari: una rassegna*, in «Lettere italiane», LXI, 3, 2009, pp. 425-459: p. 435: «Dal momento che la storia di questi testi procede verso una progressiva letterarizzazione, il richiamo alla dimensione 'originaria', della recita in pubblico, serviva a riattualizzare la vicenda e a renderla più appetibile, dando l'illusione della presa diretta».
[120] B, III, p. 128.
[121] C, VII, 3-8, p. 154.
[122] C, XXIV, 7 – XXV, 4, pp. 158-159.
[123] C, XLII, 1-3, p. 163.

Ch'ongniun si possa di lor richordare!
È detto al vostro honor questo chantare.[124]

Or m'ascoltate, tutta buona gente,
statevi cheti e non fate romore
ch'io vi dirò, se lla storia non mente,
chome ch'el moro, che prima era biancho,
diventò rosso, sanghuinoso e francho.[125]

diròvi e' nomi, come fur chiamati,
a cciò che lla cançon sie meglio odita:
Pirramo el maschio ciasch[ed]un dicea
e lla femmina Tisbe nome avea.[126]

oltre che le ripetizioni di versi o distici con ogni evidenza funzionali alla memorizzazione delle ottave da parte del canterino:

e fra ssè stessa *dicieva piangendo:*
- Chome farò, Pirramo non vedendo? -[–]

e Tisbe bella *diciea piangiendo:*
- Chome farò, Pirramo non vedendo? -[127]

Da ppoi che ttu se' morta, giovinetta,
nom piaccia a Ddio ch'io viva più nel mondo.[128]

po' ch'esser techo ormai a mme non lecie,
nom piaccia a Ddio ch'io stia più fra lla giente.[129]

e, ancora, le emersioni della tecnica dell'*entrelacement* (tra l'altro, come è stato dimostrato per esempio da Maria Cristina Cabani, l'*entrelacement* boiardesca e ariostesca trovò *à rebours* un antecedente illustre e, quindi, una giustificazione teorica proprio nella gestione narrativa ovidiana):[130]

Come il cannon dil piombo quando è rotto
forte zampilla l'acqua de la fonte,
così le vene sue fecion di botto,
tenendo colla terra la sua fronte,
tanto che il sangu'e le parte di sotto

[124] C, XLV, 3-8, p. 164.
[125] D, I, 4-8, p. 167.
[126] D, II, 5-8, p. 167.
[127] C, XIV, 7-8, p. 156.
[128] C, XXX, 1-2, p. 160.
[129] C, XXXVII, 5-6, p. 162.
[130] Cfr. MARIA CRISTINA CABANI, *Ovidio e Ariosto: leggerezza e disincanto*, in «Italianistica», 37, 3, 2008, pp. 13-42.

del pome che 'l copria fûr tosto conte,
sì che il pome pigliò color di sangue.
Torniamo a Tisbe, di colui che langue.[131]

senza dimenticare altresì i tratti tipici di qualsiasi letteratura popolare (o popolare riflessa) che si rispetti, quali l'inserzione del sapere proverbiale e le curvature iperboliche (due aspetti, questi, studiati con particolare profitto in relazione alla conformazione del *Morgante* pulciano, non casualmente imparentato con la tradizione canterina):[132]

Stavano a ragionare quivj el giornno,
di suo novelle ciaschedun dicendo,
righuardando l'un l'altro el viso adornno,
amaramente poi insieme piangendo,
e, quanto più si miravano intornno,
Amor venia pur sopra lor crescendo,
onde Tisbe si duole del martiro,
lo muro riprendia con gran sospiro,
dicendo: – O muro di crudeltà pieno,
quanto ti mostri perfido e spiatato!
Prieghoti che tti apri tanto almeno,
che Pirramo una volta sia baciato
da me donçella, che per suo amor peno,
e di ciò ne sarai molto lodato.
Dè! fallo infino che desto si giace,
poi sì domanda a noi quel che tti piace.
Tu sa' ben che un proverbio anticho
dice che nel bisognio de' servire,
se vuoi conoscere el perfecto amico;
io priego che tti degni [un poco] aprire,
tanto ch'io baci quel che io ti dicho;
non mi lassar per tuo cagion morire,
piacciati, muro, exaldir me fantina:
di ciò ti priegho per virtù divina. –[133]

[131] A, XXXVII, pp. 186-187.

[132] Cfr. per es. CARLO CURTO, *Le tradizioni popolari nel* Morgante *di Luigi Pulci*, Casale Monferrato, Bellatore, Bosco & C., 1918; LUIGI RUSSO, *La dissoluzione del mondo cavalleresco:* Il Morgante *di Luigi Pulci*, in «Belfagor», VII, 1, 1952, pp. 36-54; GAETANO MARIANI, *Il* Morgante *e i cantari trecenteschi*, Firenze, Le Monnier, 1953; GIOVANNI GETTO, *Studio sul* Morgante, Firenze, Olschki, 1967; RUEDI ANKLI, *Morgante iperbolico. L'iperbole nel* Morgante *di Luigi Pulci*, Firenze, Olschki, 1993; mi sia permesso il rimando a MASSIMO COLELLA, *L'episodio del liocorno: un'impresa 'eroicomica' nel pellegrinaggio gastronomico di Morgante e Margutte (*Morgante*, XVIII, 188-200)*, in «Studi Rinascimentali», 11, 2013, pp. 49-60.

[133] D, XII-XIV, pp. 171-172. Cfr. FRANCESCO A[LFONSO] UGOLINI, *I cantari di Piramo e Tisbe*, cit., p. 171: «di questa spicciola sapienza incastonavano le proprie rime i verseggiatori popolareggianti. Antonio da Ferrara (ms. *Io me rammento, cara mia valise*...) ha versi assai simili a questi: "E tu sai ben, come 'l proverbio disse: / che se conosce al tempo di dolore / colui ch'è amico di perfetto amore…". E in un capitolo in terzine (inc.: *Quel divo ingiegno qual di voi s'infusse*), conservato nel cod. Angelico 189 (c. 103v), massima simile vien corroborata col nome d'Aristotile:

Pirramo in sè tutto contento andava,
pure aspettando le dolci inpromessi,
e spesse fiate al sole isguardava:
punto no gli parea che si movessi;
onde la longha dimora sì l'agrava
che gli parea ogniora il dì crescessi,
e, chosì langhuendo, andò tanto atorno
ch'el sol chalò, e fu finito il giorno.
La bella Tisbe similmente facìa,
chè *ciascun ora li pareva cento*.[134]

Mill'anni a llor parea ch'el giorno andasse
pe' ritrovarsi al luogho patteggiato,
e ll'un dall'altro allora si ritrasse
per seghuitare l'ordin ch'era dato.[135]

Tuttavia, ciò che può risultare più interessante nell'economia del nostro discorso è un altro carattere, anch'esso tipico della produzione canterina, ossia il richiamo ad una fonte scritta, ad un'*auctoritas* in grado di giustificare, corroborare, per l'appunto 'autorizzare', la ri-narrazione. Un rimando tanto più interessante quando non riferito genericamente ad una 'storia', ad un 'dire', ad un altro, indefinito 'cantare':

Fugendo Tisbe tutta paurosa,
el suo chandido vel le fu caduto;
avea il leon la boccha sanghuinosa,
però che allora allora avea pasciuto;
venne alla fonte senza fare posa
e si partì di poi che ebbe beuto,
e per ventura vide il velo in terra:
tutto lo 'nsanghuinò, *s'el dir non erra*.[136]

ch'io vi dirò, *se lla storia non mente*,
chome ch'el moro, che prima era biancho,
diventò rosso, sanghuinoso e francho.[137]

La lionessa, *s'el cantar non erra*,
venne al mantello e lanciossegli addosso,
forte lo stracciava per la terra
e in qua e in llà l'avìa [tutto] rimosso
et così in terra tutto lo diserra,
ebbelo tutto di quel sanghue rosso,
alla fontana corse tosto a bere

"Aristotile afferma che l'amico / nel prosper tempo a conoscere è duro, / ma presto il cerne lo stato medico"».

[134] B, XXII – XXIII, 2, p. 133.

[135] C, XXII, 1-4, p. 158.

[136] B, XXVI, p. 134.

[137] D, I, 6-8, p. 167.

e poi andò dove gli fu piacere.[138]

ma quando specificamente deputato all'allusione, più o meno dettagliata, all'*auctor* archetipico, Ovidio, inteso come garanzia di autorevolezza e, addirittura, di veridicità della narrazione:

[di due] giovani, ch'el fallacie amore
chondusse a morte, *sichome ne detta*
el sommo Ovidio nel suo dire altero.[139]

Or sono gli due amanti d'una punta
di spada morti, s'avete chompreso;
singniori, se gli è vero, Ovidio el chonta.
Di Tisbe fu da Ddio il priegho inteso
e osaldita pell'oration pronta,
quale ella fecie chol chuore oppresso:
gli mori son vermigli per memoria,
chomo narra d'Onvidio la sua storia.[140]

E pate pena chon dolore e stenta
[*or mentre Ovidio tessendo altra rete*]
che è nel mondo che Amor non senta?[141]

In particolare, è notevole come Ovidio sia frainteso e 'tradìto' almeno in due direzioni: da un lato, nel suo profilo, diremmo oggi, bio-bibliografico, in quanto le indicazioni relative ai luoghi di «risidio» e di esilio sono contrassegnate da gravi refusi, mentre *Metamorfosi* e *Ars amatoria* pervengono a curiosa mescidazione:

Signori, *e'fu un poeta il quale inn-ira*
istette de Roman'per alquanti anni
ne l'isola di Lemno,[142] che si mira
ne le parti di Grecia, co suo danni;
costui, gustando ciò che in amor gira,
per far ben noti gli venire'inganni

[138] D, XXV, p. 175.
[139] C, I, 5-7, p. 152.
[140] C, XLII, p. 163.
[141] C, VII, 1-3, p. 154. Il v. 2, nell'ed. Ugolini, è contrassegnato da puntini sospensivi; cfr. la nota di Ugolini, *ibidem*: «il cod. dice: "ormentre Ouidio tessendo altra rete"; preferisco lasciare il verso in bianco, perché, così come esso è, non ha nesso che lo colleghi con quanto precede e segue. Né l'emendamento mi si presenta sicuro».
[142] Cfr. ivi, pp. 36-37, nota 2: «Il verseggiatore deve avere tratto partito dalle notizie portegli da qualcuna delle numerose vite del Sulmonese, che precedono nei mss. le opere ovidiane e che ripetono tutte, press'a poco, le cose medesime, indizio di una lontana origine comune. […] Come […] l'*isola di Ponto* [nella biografia tradita dal cod. Barb. lat. 26, del XIII sec., si legge che l'imperatore "eum *in ponto insula*, omnibus malis circumdata, in exilio relegavit": B[RUNO] NOGARA, *Di alcune vite e commenti medioevali di Ovidio*, in *Miscellanea Ceriani*, Milano, [Hoepli], 1910, p. 419] sia divenuta la greca di Lemno, non saprei davvero dire con precisione».

un libro in versi poetando scrisse,
nel qual d'amore asai figione disse.[143]
Infra le quali fu quella che io intendo
narrar per questi versi istesamente
di Piramo e di Tisbe che, sentendo
i colpi di Cupido amaramente,
finîr lor vita, se io ben comprendo,
co le forze di Marte veramente;
il nome del poeta fu Ovidio,
ched in Campagna[144] *fu il suo risidio*.[145]

dall'altro, nel contenuto letterale del suo racconto, perché, curiosamente, proprio lì dove l'autore del cantare decide di prendersi una qualche licenza rispetto al *plot* originario, reclama la fondatezza e l'autorevolezza della propria narrazione spettacolarizzata sulla scorta del magistero ovidiano; pertanto, il poeta di Sulmona, chiamato in causa per giustificare alcune deviazioni dal suo stesso tracciato (quali per esempio la reclusione della sola Tisbe, dettata da motivazioni medievali di marca misogina, o lo svilimento e l'anticipazione di una similitudine del dettato originario, per cui la fanciulla trema sì, ma non come mare agitato da lieve brezza, bensì come foglia, e non dinanzi a Piramo morente, ma in corrispondenza dell'agnizione della

[143] Cfr. ARMANDO BALDUINO, in *Cantari del Trecento*, cit., p. 290: «*fizione*: inteso come latinismo vale semplicemente "composizioni, creazioni" (ma forse non è neppure da escludere il senso di "inganni, stratagemmi amorosi"); in ogni caso sembra riferirsi più all'*Ars amatoria* che non alle molte storie delle *Metamorfosi*, tra le quali appunto (cfr. il v. successivo) è quella di Piramo e Tisbe»; già FRANCESCO A[LFONSO] UGOLINI, *I cantari di Piramo e Tisbe*, cit., p. 38, nota 1, osservava che se i versi «*costui, gustando ciò che in amor gira, / per far ben noti gli venire' inganni*» «sembrano alludere alle due prime operette [*Ars Amatoria* e *Remedia Amoris*]», «nelle "finzioni" ["un libro in versi poetando scrisse, / nel qual d'amore asai figione disse"] […] vanno sicuramente riconosciute le favole delle *Metamorfosi*, l'*Ovidio maggiore* medioevale. In realtà, non è possibile fare delle distinzioni troppo sottili. La fama di maestro nelle cose di amore di cui fruiva il Sulmonese (e che gli veniva in gran parte dai suoi libri erotici: ved. ARTURO GRAF, *Roma nella memoria* [*e nelle immaginazioni del Medioevo*], Torino, [Chiantore], rist. 1923, pp. 607 sgg.) e l'argomento in massima parte amoroso delle favole del poema dovettero sovrapporsi nelle menti dei lettori medioevali e generare la "contaminazione". Del resto, già prima del nostro rimatore aveva operato la fusione dei vari elementi Brunetto Latini nel suo *Tesoretto*: "Vidi Ovidio maggiore / che gli atti dell'amore, / che son così diversi, / rassempra e mette in versi…" e nell'*explicit* di un codice della Universitaria di Torino (il n. 166), contenente una copia della traduzione delle *Metamorfosi* del pratese Simintendi […], si leggeva: "Finito è qui l'Ovidio Maggiore, cioè *Amore Metamorfloseos*"».

[144] Cfr. FRANCESCO A[LFONSO] UGOLINI, *I cantari di Piramo e Tisbe*, cit., p. 37, nota 2, e p. 102: «Innanzi ad una traduzione in prosa toscana dell'Ars Amatoria, che pare doversi riportare alla fine del Duecento, si legge che "Publio Ovidio Nasone, poeta nobilissimo, … fu *nato di campagna* […]: E[GIDIO] BELLORINI, *Note sulle traduzioni italiane dell'*Ars Amatoria *e dei* Remedia Amoris *d'Ovidio, anteriori al Rinascimento*, Bergamo, [Cattaneo], 1892, p. 13»; «Col nome di *Campagna* si designò […] nel Medio Evo il territorio a sud dell'Urbe, fra i Lepini e gli Ernici, all'incirca dalle sorgenti del Sacco a Ceprano. Non so come questa leggenda sulla patria del Poeta sia sorta: è certo però che alla base di essa sta l'ignoranza geografica dei commentatori dell'Età di Mezzo».

[145] A, III-IV, p. 170.

fessura dell'*invidus paries*), assume così, a tutti gli effetti, le strane vesti di quel Turpino[146] che, come osserva giustamente Monica Farnetti, «sottende […] da tempi non databili, il problema della verità: verità di chi riferisce, comunica, racconta, da storico o poeta, cronachista o "ciaratan", e verità dunque che risulta dalla doppia variabile della genuinità delle fonti e della fedeltà del narratore, ma che più radicalmente investe […] l'istituzione della parola umana e poetica»:[147]

[146] A proposito del v. 6 dell'ottava 15 del cantare C, FRANCESCO A[LFONSO] UGOLINI, *I cantari di Piramo e Tisbe*, cit., p. 156, commenta così: «Ovidio fa qui l'ufficio del leggendario Turpino; il rimatore inventa, e suffraga la sua fantasticheria con uno dei soliti rinvii, privi di valore, ad una fonte scritta».

[147] MONICA FARNETTI, *Il prestigio e crisi del vescovo Turpino*, in EADEM, *Il manoscritto ritrovato. Storia letteraria di una finzione*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2005, pp. 65-91: p. 66. Cfr. anche ivi, pp. 80-82: «Scegliere Turpino come filo conduttore comporta […] la scelta di un […] percorso […] alternativo, di fatto, a quello mal fatato e difficile che, originandosi […] nelle *chansons de geste* e nella tradizione epica, passa per il "sottobosco" brulicante e ombroso dei cantari. Le difficoltà di datazione e di edizione che incombono sul repertorio, e di conseguenza lo stato ancora solo relativamente avanzato degli studi in materia, consentirebbero infatti per forza di cose soltanto una trattazione assai problematica, in quest'ambito, del topos del manoscritto, difficile da seguire nella sua storia e nel suo sviluppo all'interno di una tradizione insieme così densa e poco rischiarata. Tuttavia il repertorio si indovina già e si verifica, grazie soprattutto ad alcuni studi recenti [GIOVANNI BATTISTA BRONZINI, *Tradizione di stile aedico dai cantari al* Furioso, Firenze, Olschki, 1966, § *La credibilità della narrazione*, pp. 67-82 e MARIA CRISTINA CABANI, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988], ricco di indicazioni e sollecitazioni al riguardo. Poiché per sua definizione il "cantare", lo si voglia o meno analogo del "trovare", presuppone l'esistenza di un testo scritto precedente, dal quale il canterino trae "direttamente la materia della sua poesia", per cui diviene "assai difficile precisare dove fini[sca] la composizione originale e dove invece cominc[i] la *traduzione*" [EZIO LEVI, *I cantari leggendari del popolo italiano nei secoli XIV e XV*, in "Giornale storico della letteratura italiana", Supplemento n. 16, Torino, Loescher, 1914, pp. 1-171: p. 21, corsivo della Farnetti]. Lo stretto rapporto fra il cantare (orale) e la fonte scritta partecipa, dunque, alla definizione del genere, e si salda nel concetto stesso di tradizione dato che "La tradizione scritta, quella a cui afferma costantemente di riferirsi, è […] l'unica garanzia che il narratore può fornire all'ascoltatore, dal momento che egli non può presentarsi come testimone oculare ed è quindi limitatamente responsabile circa la verità di ciò che narra [MARIA CRISTINA CABANI, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, cit., p. 129]. Peraltro, l'operazione del narratore ponendosi come "atto di rivitalizzazione del passato" e "nuova 'interpretazione' della storia" (antica infatti, in quanto tradizionale, è per definizione la materia), la mediazione del canterino, che è di tipo interpretativo quanto sovente linguistico e formale, si intende facilmente come opera di *traduzione*, soprattutto e ancor più se il *traslatare* avviene dal latino o dal francese al volgare, e dalla prosa alla rima. Il canterino appoggia dunque, di necessità, il suo testo a un altro testo: dinamica che non manca ben presto di stereotiparsi, generando un vero e proprio formulario di "autenticazione della storia". Il "solenne ma affatto generico rinvio all'autorità del 'libro', della 'storia', delle 'carte' che costituiscono la misteriosa fonte dell'autore" [ARMANDO BALDUINO, *Introduzione* a *Cantari del Trecento*, cit., p. 17], si stilizza infatti fra Tre e Quattrocento in una griglia precisa di procedimenti formulari, dove il rinvio alla fonte è un topos che si impone ben al di sopra della necessità di distinguere tra fonte reale e fittizia. "Antica" e "vera" (dove l'un epiteto è perfetto sinonimo dell'altro) è la "storia" (o "libro" o "conto"), laddove per convenzione "la semplice menzione della fonte […] diventa la prova immediata della verità dei fatti narrati", e dove tanto basta perché il narratore risolva la sua preoccupazione di fondo, "quella di dimostrare che la storia non è di sua invenzione e che il riferirla non è atto gratuito" [MARIA

così le madre di questi amorosi
sentîr la fama, come Ovidio conta,
e come egli eran sol d'amor bramosi,
per che, comossi da gran gelosia,
ciascuno il suo figliuol mise in obria.[148]

Im Bambillonia fu due eccielenti,
qual in pueritia Amor suo' gli fecie,
Pirramo e Tisbe detti pe lle gienti,
che ppiù s'amaron che Orfeo e Euridicie.
Dà ciaschun atto d'amor fra lle gienti
sanza malitia, chome Ovidio dicie,
e pe lla vicinanza insieme usando
e ll'un dell'altro sempre innamorando.[149]

E ppoi che ll'età lor fu giovinile,
che pur mostrava perfetto l'amore,
alla fanciulla fu dato altro stile,
sichome scrive lo grande autore;
ché nonn è fermo l'amor feminile
ché 'nver di ley non abbian disonore,
gli parenti di lei sì gli vietaro
che nonn usasse chom Pirramo charo.[150]

Tisbe, tremando chome [al vento] foglia,
chome scrive el sopradetto autore,
che non si sappia, tutta timidetta,
divenne prima a quella fessuretta.[151]

Si verifica, dunque, un processo, più o meno consapevole, di 'falsificazione' dell'originale, correlato ad una contemporanea pretesa di 'verità' letterale/letteraria. Ma, in realtà, la giustificazione profonda di una narrazione, che si vorrebbe ad ogni costo giustificare con il riferimento ad una fonte esterna ed autorevole, non è che la

---

CRISTINA CABANI, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, cit., p. 129]. Dove è già tutto, come si vede, il senso del topos, prodottosi in un regime di mentalità (quella che alimenta la cultura canterina e che associa automaticamente, alla sola menzione della fonte, un "sentimento" di verità) a cui è difficile dire se collaborino elementi di ingenuità popolare o, al contrario, motivazioni complesse e di vario ordine. In ogni caso il topos appare fin da ora dotato del potenziale fra etico e narratologico (relativo alle ragioni quanto ai modi del narrare) che è destinato a liberare nei secoli a venire, variando sul modello ma senza modificarlo. Sul piano dell'allestimento del dispositivo testuale, infatti, i cantari tre e quattrocenteschi (ma non meno la *Vita Nuova*) attestano il raggiungimento di un risultato tecnicamente già completo, che non avrà da arricchirsi ma solo da variare tipologicamente in concomitanza con le diverse esigenze di cultura, di poetica e di genere con cui via via verrà a interagire».

[148] A, XII, 5-8, p. 175.
[149] C, II, p. 152.
[150] C, IV, p. 153.
[151] C, XV, 6-8, p. 156.

medesima narrazione o, meglio, l'istanza antropologica del narrare, dell'affabulare («[l]'esigenza era semmai d'ordine antropologico»).[152]

È per questo che la narrazione non si erge a tribunale delle intenzioni e delle condotte dei personaggi. Agli autori dei cantari, ai canterini e al pubblico radunato nelle piazze medievali non importava tanto stabilire le responsabilità comportamentali e morali retrostanti il tragico finale, quanto piuttosto creare, lasciar fluire e 'gustare', giusta la metafora culinaria del De Robertis,[153] i fili o, meglio, le prelibate vivande di una narrazione avvincente ed entusiasmante, moderatamente commovente, svolta nell'ariosa successione delle ottave e in uno stile nietzscheanamente superficiale/profondo, solo in apparenza elementare, in realtà sapientissimo nel centrare l'obiettivo di un'affabulazione limpida, tutta trasparente e comprensibile.

Nondimeno, talune responsabilità emergono: è richiamato talora il demone della fortuna (e dei suoi inganni), tema ricorrente, come notava il Sapegno, nella poesia minore del Trecento:[154]

Ivi Pirramo, pien di mal talento,
di mortal doglia e di maninchonia,
e' faceva sì duro, aspro lamento
che chi l'avesse visto pianto avria:
– Stanotte mi pensavo esser beato
e starmi techo, Tisbe mia pulita!
Ora mi truovo il più dischonsolato,

[152] DOMENICO DE ROBERTIS, *Introduzione* a *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, cit., p. XXXI.

[153] Cfr. ivi, pp. XXX-XXXI e p. XXXVII: «Qui s'insiste sulle possibilità di variazione entro un genere offerte dalla sua estrema accessibilità. Per sedersi a cena, come i cavalieri del *Gismirante*, non si guardava troppo alla qualità del *menu*: come i paladini del *Morgante*, impazienti di levare l'arrosto dal fuoco e di "ragionar col dente"; anche Margutte, che di prelibatezze fa soprattutto teoria. Pochi testi resisterebbero a un'analisi approfondita sia narratologica sia stilistica; e ciascun curatore si scusa all'occorrenza degli eventuali limiti di ciò che mette in tavola. Una selezione rigorosa avrebbe il solo risultato di una riduzione impietosa, e della condanna della raccolta stessa. Ma appunto non si cercano, come non si cercavano, esempi di bel novellare, men che mai di "bel parlar gentile" come ribattezzò il Borghini la raccolta primissima nostra del Novellino, anche se "bello" è connotazione frequente della "istoria". L'esigenza era semmai d'ordine antropologico»; «Poesia, prosa, e le arti, avevano, fra Tre e Quattrocento, ridisegnato e ridato colore al mondo e alle cose: calcando le linee e le tinte di un modo di vedere e di vivere accessibile forse solo a quella *élite* che di quella visione e di quella vita si faceva promotrice ed interprete. Da questi minori poemi che mescolano il vino della favola con l'acqua della quotidianità e che riducono la fantasia a pasto di tutti i giorni, l'arte del verso ad una sorta d'accompagnamento, è possibile e quasi auspicabile che s'intraveda in modo meno illusorio quello che trascorreva per la mente del comune lettore e/o ascoltatore e degli stessi loro confezionatori».

[154] Cfr. NATALINO SAPEGNO, in *Poeti minori del Trecento*, cit., p. XVI: «Al lettore accorto non sfuggirà il ricorrere frequente da un testo all'altro di alcuni temi insistenti, e dunque indubbiamente vivi e ugualmente presenti alla coscienza dei lirici come dei didascalici, dei canterini e dei laudesi: il problema della fortuna, e cioè del comportamento dell'uomo dinanzi alle forze soverchianti della realtà circostante […]».

el più dolente huom, che porti vita!
Fortuna trista, qualuncha ti crede
rimane inghanato e non se ne avede!
Omè, tapino, non credette mai
esser chagione di tua morte dura!
Misero a me, perché ti chomandai
che tu venissi, o giovenetta pura,
in questi lochi pericholosi assai,
e pieni di sospetto e di paura?
Perché prima non venni in questa riva,
ch'io fussi morto e tu saresti viva?[155]

oppure sono blandamente additate, ma non dalla voce narrante, bensì per interposta *dramatis persona* (e quindi con una scarsa capacità ideologicamente persuasiva), le colpe dei genitori, rei di aver ostacolato le nozze:[156]

Oimè lassa, tapina, isventurata,
o quanto io t'ò chiamato, o signior mio,
maladicendo chi così inserrata
i' mi fa star, perdendo il mio disio,
spesso dicendo: *O madre dispiatata,*
o padre crudo, inniquo, ingiusto e rio,
perché no mi lasci andare alquanto
ch'i' veggia il mio signior, quale amo tanto?[157]

O madre, più che altra isventurata,
quanto sarà l'anima tua dolente,
quando la tua figliuola tanto amata
morta tu troverai sì crudelmente!
Non t'è giovato tenermi serata,
chontra fortuna no val argumento!
Or fusse morta, mentre era fanciulla,
senpice e picholetta nella chulla!
Io non saria cagion, madre mia chara,
di far la vita tua sì acerba e forte,
né di portar chotanto pena amara,

[155] B, XXIX-XXX, p. 135.

[156] Il diniego genitoriale è presentato in forme simili in A e in D, sebbene A propenda per il discorso diretto: cfr. «La 'ngrata sconoscenza de' vicini / vietava il matrimon di tanto afetto, / benché natura sia di noi latini; / colui che Tisbe avea fitto nel petto / e drento la vedea co' biondi crini, / cogli occhi bassi a timido cospetto / del duro padre domandava lei; / l'aspra risposta era: – I' nol farei! – // Così cogl'occhi vergognosi e molli, / con grieve singhiozzir Tisbe dicea / al padre che mirava gl'occhi folli: / – Deh, dami a quelli in cui natura crea / somma bellezza, e tu solo mel tolli! / Qual deïtà ti muove tanto rea? – / La sua risposta no gli era disgiunta / da l'altro padre, in un voler congiunta» (A, XIV-XV, pp. 175-176); «Più et più volte dicìano parole / ciascuno a suo padre con dovere, / ché lli mariti insiem, chome si vuole / quando li padri sono d'un volere. / [E'] rispondono pur ch'elli non vuole, / però ch'el fatto non gli era in piacere: / elli potean dire pure a sua posta / che di no sempre facìan la risposta» (D, XVIII).

[157] B, XI, p. 130.

quanto per mio amor chonvien che porte,
quando me vederai innela bara
giacer ferita, e lla mia cruda morte!
Ben saria morta fanciulla cho' 'nore:
or moro chon verghognia e disonore.[158]

– O miseri parenti, – sospirando
dicie questa fanciulla dolorosa,
tuttora el chiaro viso risghuardando –
che non volesti ch'io gli fussi sposa! –
– Omè – dicie, soletta ripigliando –
chome farà la mia madre anghosciosa,
quando saprà la morte mia amara
e di Pirramo bel la madre chara? –
– Meglio era cierto che Pirramo vivo
della sua Tisbe, ch'era amato tanto,
fusse ora adesso marito giulivo –,
e cciò diciendo, faciea sì gram pianto
per quel ch'era per llej di vita privo,
che per nessuno si potea dir tanto,
preghando che llor fine abbi ventura
d'esser sepolti inn una sepoltura.[159]

– Non piaccia a Ddio che più vivere intenda,
da poi ch'i' vegho el mio Pirramo morto.
Padri crudeli, piatà ve ne prenda
di noi che siamo giunti in tristo porto;
poi che di maritare in una tenda
a voi non piaqque e avesti il torto,
prieghovi almeno che lli corpi nostri
in una sepultura sien dimostri.[160]

Scopo, lo si è detto, è intrattenere: *delectare* più che *docere*. Espliciti e vigorosi insegnamenti di vita, di qualunque segno essi siano, che giustifichino o meno la passione giovanile, sembrano essere esclusi da questo tipo di rielaborazioni. Nell'ambito dei 'nostri' cantari, in questo senso costituisce senza dubbio un'eccezione il cantare B, che affida a due ottave conclusive una netta moralizzazione della vicenda, *exemplum* da cui i giovani dovranno apprendere l'arte di «rafrenare el […] chore» dinanzi agli insidiosi assalti di «Amor traditore»:

Adunque, giovin, che seguite amore,
pigliate assenpro a' dua miseri amanti;
non vi fidate d'Amor traditore,[161]

[158] B, XL-XLI, p. 138.
[159] C, XXXVIII-XXXIX, p. 162.
[160] D, XXXV, pp. 177-178.
[161] Anche nel cantare C sono presenti alcuni riferimenti al fallace amore: «[di due] giovani, ch'el fallacie amore / chondusse a morte» (C, I, 4-5, p. 152); «Usavan sempre insieme in ciaschun atto /

benché si mostri dolce inne' sembianti;
sapiate rafrenare el vostro chore,
se non volete rimaner con pianti
però ch'*el fin d'amore è ssenpre istato*
morte e verghogni[a], o dolor smisurato.
Ma non che di chostor, ma mill'e mille
più begli assenpri vi potrei chontare,
di Parissi e Tristan, Erchole e Achille
e altri, che saria lungho a narare,
ch'amor di questa vita dipartille
per no saper suo voglie rafrenare.
Certamente filice sarà cholui,
che imparare potrà a spese d'altrui.[162]

Ma il nucleo vivo delle rielaborazioni è evidentemente altrove. È nella capacità di interessare, coinvolgere emotivamente lo spettatore, 'trasportarlo' in un'aura fiabesca, complice l'esotico scenario della «mitica città delle fiabe medievali, Babilonia»:[163]

---

chome cholor che ss'amavan di vena, / l'un drieto all'altro sempre andavan ratto, / ch'Amor fallacie gli lusingha e mena» (C, III, 1-4, p. 153).

[162] B, XLIX-L, pp. 140-141. Cfr., per un'evidente consonanza, anche lessicale, la moralizzazione dell'episodio di Piramo e Tisbe nelle *Allegorie* delvirgiliane, il cui testo si legge in FAUSTO GHISALBERTI, *Giovanni del Virgilio espositore delle Metamorfosi*, in «Il giornale dantesco», XXXIV, 1933, pp. 3-110: pp. 43-107: «Quarta transmutatio [del quarto libro del poema ovidiano] est de moris que de albis versa sunt in nigra. Nam verum est quod morus prius producit mora alba, deinde cum sunt matura efficiuntur nigra. Moraliter ergo per hoc possumus notare quod *in amore qui est dulcis in principio aliquando mors latet*, quia ad ipsum sepe consequitur mors sicut consecutum fuit in istis duobus. U. v.: Alba prius morus nigredine mora colorans / Signat quod *dulci mors in amore latet*. / Tincta suos fetus de sanguine mortis amantum, / principio candet fine nigrescit arbor» (p. 55).

Il cantare B potrebbe essere annoverato nel numero di quei cantari apprezzati dai priori del comune di Perugia proprio in quanto moralizzanti: cfr. FRANCESCO A[LFONSO] UGOLINI, *Cantari e cantastorie nel Medio Evo e nel Rinascimento*, cit., p. 2: «i saggi Priori del comune di Perugia […] reputavano meritevole d'encomio e di premio il canterino che rallegrava il popolo: perché dagli esempi, con cui egli "cum sono et cantu" dilettava, "juvenes, tam nobiles quam et alii, docti et experti efficiuntur et ad honestam et morigeratam vitam deducuntur"». Generalmente, però, i cantari erano avvertiti, nel loro svago a-ideologico, come antitetici alle sacre celebrazioni festive, e se ne regolava rigidamente l'esecuzione: cfr. ivi, pp. 12-13: «[in] una disposizione contenuta negli statuti di Viterbo del 1251 […] si vietava di "stare ad cantandum" in alcuni determinati luoghi della città prossimi al monastero, acciocché alle pie orecchie delle suore intente alla meditazione e alla preghiera non giungessero "cansiones nec verba aliqua vanitatis", echi di un mondo di godimento e di passione, a cui esse avevano per sempre dati addio. […] Nel 1371, ad Osimo, i rettori del Comune, impensieriti della straordinaria fortuna, che incontravano nel volgo certe "vanas et inutiles cantilenas" e preoccupati che nella mattina delle domeniche e dei dì festivi i fedeli preferissero all'adempimento dei doveri religiosi il soffermarsi sulla piazza ad ascoltare codeste favole, minacciavano gravi pene pecuniarie a chiunque osasse cantarle e a chiunque le stesse ad ascoltare».

[163] FRANCESCO A[LFONSO] UGOLINI, *I cantari d'argomento classico*, cit., p. 128; e in nota (ivi, p. 128, nota 1): «Così la chiamò il Fleck. Occorre dire però che il Medio Evo conosceva, sebbene le confondesse facilmente una con l'altra, due città di tal nome: la nostra, sull'Eufrate e quella presso

A mezzo giorno, dove il sole istilla
a piombo quasi quando il Cancro ingombra,
presso a' confin' de l'India ove sfavilla
ogni suo vampo e ivi caccia l'ombra,
e ben vicino donde fu l'ancilla
che d'ogni crudeltà sempre s'ingombra,[164]
aveva una città molto pregiata,
che Bambelonia ell'era ed è chiamata.
In questa grande e nobile cittade,
poscia che Nino e Semiramisse
rendêr per morte a la lor deïtade
gli spirti loro, † e ne la madre fisse
ciascuno l'enteriora lor (acade
a chi fra' regi suo nome soscrisse), †
nacquon gli amanti che son nominati,
e infiamâr d'amor come fûr nati.[165]

e, ad un tempo, nella capacità di metterlo di fronte alle più quotidiane delle realtà medievali, quali gli amori giovanili contrastati quando non in linea con i *desiderata* familiari, d'ordine soprattutto economico, e soprattutto l'attenta 'tutela' delle giovani fanciulle, spinta sino alla reclusione:[166]

E, avendo sua fanciulezza passata,
la giovinetta era grandicella,
e *'l padre suo la facea istar serrata,*
perché era fatta pellegrina e bella
e, chonoscendo ch'era innamora[*ta*]*,*
sì che temeva fortemente d'ella,
no lla laciava punto andare atorno,
sichome solea fare, tutto il giorno.
[La giovi]netta di dolor moria,

---

il Cairo. Vedi V[INCENZO] CRESCINI, [in] *Il cantare di Fiorio e Biancifiore*, [edito e illustrato da Vincenzo Crescini], Bologna, [Romagnoli-Dall'Acqua], 1889-99, vol. I, pp. 384 sgg.».

[164] Cfr. ROBERTA MANETTI, in *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, cit., p. 171: «[i] vv. 5-6 presentano il problema dell'identificazione dell'*ancilla*, nella quale i precedenti editori [Ugolini e Balduino] vedono Eva, gravata dal peccato originale: si può tuttavia osservare che non lo è *sempre*, avendola liberata il sacrificio di Cristo, e che nelle Scritture *ancilla* è riferito semmai alla Vergine, l'anti-Eva; ma *ancilla* pare avere qui il senso generico di 'ragazza' (come la *bella anzilla* di Antonio da Ferrara, XXXII, 76): non è dunque da escludere che la "crudele" sia Semiramide, già in Ovidio menzionata quale edificatrice delle mura in prossimità delle quali abitavano Piramo e Tisbe».

[165] A, V-VI, pp. 171-172.

[166] Cfr. il rilievo effettuato da Cristina Montagnani a proposito dell'anonima novella in passato attribuita a Sabadino degli Arienti: «Un[a] […] notazione che ci riporta, forse, più ai tempi della novella che a quelli antichi è relativa alla serrata vigilanza esercitata sulla ragazza ["quantunche il parlare per la continua guardia facta a la giovane da gli soi li fusse vetato"] [in nota giustamente si legge: "Così anche in B e in C nell'Ugolini (vv. 33-40 e 25-40)"]: nelle *Metamorfosi*, più democraticamente, sono entrambi i *patres* a custodire i figli» (CRISTINA MONTAGNANI, *«Tutte siàn fatte comme fu Tisbina». Storia di Piramo, di Tisbe e di una novella senza più autore*, cit., p. 95).

[perché ser]rata si veddea tener[e]
[e notte e] giorno senpre piangia,
chè il suo Pirramo non potea vedere:
– O ccrudo padre e crudel matre mia,
perché tolto m'avete tal piacere?
Pirramo mio, omè!, chi mi t'à tolto,
che più veder non posso il tuo bel volto? –[167]

E ppoi che ll'età lor fu giovinile,
che pur mostrava perfetto l'amore,
alla fanciulla fu dato altro stile,
sichome scrive lo grande autore;
ché nonn è fermo l'amor feminile[168]
ché 'nver di ley non abbian disonore,
gli parenti di lei sì gli vietaro
che nonn usasse chom Pirramo charo.
Et volendo vietar quel ch'era duro,
a Tisbe chomandàr che mmai non gisse
di fuor de chasa e cche tra un cierto muro
cho lla madre di lei [star] si dovesse;
quel parve alla fanciulla molto schuro,
ma pur chonvenne ch'ella el sofferisse,
e fra ssé stessa dicieva piangendo:
– Chome farò, Pirramo non vedendo? –[169]

Il segreto sta nell'evocare una pura atmosfera di sogno, distaccata dal reale, attraverso l'allusione alle più celebri figure del più comune repertorio enciclopedico amoroso classico-mitologico:

Piramo prima, comosso da Marte
over da l'alta madre di Cupido,
dolce guardava Tisbe e quella, parte,
lui riguardava costretta dal sido
che fe', guardando Enea co rotte sarte,
la scelerata e furïosa Dido;
così in un punto l'uno e l'altro accesi,
aveano i cuor' ciascun di pari offesi.[170]

[167] B, V-VI, p. 129.

[168] Cfr. CRISTINA NOACCO, in *Piramo e Tisbe*, cit., p. 101: «Per autopunirsi del suo egoismo, che le ha fatto preferire poco prima la morte alla vergogna, Tisbe accoglie e fa ricadere su di sé l'accusa di leggerezza che veniva rivolta nel medioevo contro l'opinione delle donne. Tale concezione misogina è presente anche nell'*Yvain* di Chrétien de Troyes […] oppure, ben al di là del medioevo, nella celebre aria del *Rigoletto* di Giuseppe Verdi *La donna è mobile*».

[169] C, 4-5, p. 153. In A e in D sono reclusi, invece, entrambi i giovinetti: «Così costretti da lor fier volere, / da' padri son guardati e da' lor servi, / sì che l'un l'altro non potea vedere»; «Quando elli intese la novella, allora / ad amendua el viso venne bruno; / per questo fatto prese cotal uso, / che ciascheduno tenea el suo rinchiuso» (D, IX, 5-8, p. 170).

[170] A, VII, pp. 172-173.

La lor fortuna sì gli avea dotati
ch'eran vicini e sol d'un mur diviso;
costor da' padri loro erano amati
tanto che più il vago Fiordaliso
non fu da Eco[171] che facea gl'aguati,
ch'a Giuno tolse molte volte i·riso.
Amor cresceva lor vie più che il tempo,
che fu a lor dolor troppo per tempo.[172]

Im Bambillonia fu due eccielenti,
qual in pueritia Amor suo' gli fecie,
Pirramo e Tisbe detti pe lle gienti,
che ppiù s'amaron che Orfeo e Euridicie.[173]

e mmai nonn avean bene a nessun patto
chome Parissy essendo sanza Elèna,
e chosì insieme venivan cresciendo,
l'uno sempre all'altro acchonsentendo.[174]

e, ad un tempo, nell'offrire allo spettatore, entro il banchetto della narrazione, metafore venatorie tolte, più che dalla letteratura, dalla sfera del quotidiano:[175]

Così costretti da lor fier volere,
da' padri son guardati e da' lor servi,
sì che l'un l'altro non potea vedere,
e come il lagrimar de' biondi cervi
muove dal cuor, sentendosi cadere
vinto da' cani co morsi aspri e acervi,
piovíen dagli occhi di Piramo spesso
e più di Tisbe ancor, sanza rifresso.[176]

---

[171] Cfr. ARMANDO BALDUINO, in *Cantari del Trecento*, cit., p. 291: «il nome Eco risulta variamente storpiato dai mss. L'Ugolini aveva accettato dai più tardi la lez. *Erro*, con ciò richiamandosi, penso, al mito di Ero e Leandro, che pure non porta affatto ad una plausibile spiegazione del passo e rende fra l'altro incomprensibile l'accenno a Giunone del v. 6. Esatta mi pare invece l'interpretazione del De Robertis, il quale […] precisa: "Il ricordo di Narciso (qui tradotto, per analogia botanico-fonica, in Fiordaliso) e di Eco che l'inseguiva" viene da *Met.*, III, 356-401, "e ciò spiega anche la menzione di Giunone… prima responsabile della condizione d'Eco (*Met.*, III, 362-369)».

[172] A, IX, p. 173.

[173] C, II, 1-4, p. 152; cfr. l'annotazione di Ugolini, *ibidem*: «i nomi di questa classica coppia di amanti sono mia restituzione. Il codice ha: "Origie o Pollinicie"; una falsa lettura del copista ha originato lo scempio».

[174] C, III, 5-8, p. 153.

[175] Cfr. FRANCESCO A[LFONSO] UGOLINI, *I cantari di Piramo e Tisbe*, cit., p. 45: «Non si può negare a questo verseggiatore una originalità di inclinazioni e di gusto. Non solamente immette nel suo poemetto, e con una certa coincisa vigoria di rappresentazione, le similitudini Ovidiane dei vv. 121-124 (=289-290) e 135-136 (=315-316) delle *Metamorfosi*, ma le arricchisce di due nuove altre. Ambedue sono tolte da immagini di caccia; ed è probabile che gli si siano offerte alla mente, più che non da letture, dall'osservazione diretta di fatti reali».

Avendo Tisbe isparto i biondi crini,
di lagrime riempie la sua piaga,
e 'l fredo viso e 'l caldo fe' vicini,
con infiniti baci, e più s'indraga
che 'l fier cinghial che vede le sue fini,
ch'a l'uncinuto spiedo già non praga.
Così piangendo dice con gran pieta:
– Piramo mio, chi t'ha la vita vieta? –[177]

Al fine di catalizzare l'attenzione del suo pubblico, per il canterino è nondimeno necessario teatralizzare, con l'ausilio dei deittici:

La lionessa, pure alor pasciuta,
aveva il ceffo tutto sanguinoso
e ne la fonte la gran sete atuta,
poi s'inviò pe·llo bosco spinoso;
trovò l'amanto e già no lo rifiuta,
ma quello sbrana e 'l ceffo suo bramoso
forbe del sangue e *quivi* lasciò un brano,
l'altro *colà*, e poi si fe' lontano.[178]

Tisbe, passata via la lïonessa,
inverso la fontana ritornava,

---

[176] A, XVII, p. 177. Una similitudine affine è nella novella in passato attribuita a Sabadino degli Arienti: «Non aveva ancora la amica di Titone messasi le roside vestimente, né dal cielo scaciato le smarite stelle, quando Pirramo, levato dal gravoso lecto, se misse andare al luoco dove il giorno avanti era cum la sua Thisbe dimorato; al quale non trovandola, non altramenti che gli inamorati cervi querolusi per la perduta compagna cum solicito passo vano lustrando le frondose selve, cossì or quinci or quivi andava Pirramo cum molti sospiri chiamando la sua amata Thisbe» (cit. in CRISTINA MONTAGNANI, *«Tutte siàn fatte comme fu Tisbina». Storia di Piramo, di Tisbe e di una novella senza più autore*, cit., p. 103). Un'altra affinità con il medesimo testo è riscontrabile nel motivo dell'immaginazione onirica di natura amorosa: cfr. A, XIV, 4-5, p. 176: «colui che Tisbe avea fitto nel petto / e *drento la vedea co' biondi crini*»; C, XI, p. 155: «Stando nel letto avea nuovi pemsieri, / chome Amor gli facieva inmaginare, / e arebegli servito volentieri / quello che dimostravan voler fare; / ma non giovan a chostoro i pemsieri, / chome [a] ciaschuno inmaginando pare, / e llo 'nfiammato fuoco, per ver dire, / né ll'un né ll'altro non lascia dormire»; C, XXIV, 1-6, p. 158: «E prima giunse al moro la donzella / per altro impaccio ch'ebbe el giovinetto. / Ella sediesi in sulla sua ghonella, / *pemsa d'aver choll'amante diletto* / e fra ssè stessa mormora e favella, / prendendo um pocholino al verde asetto», con la novella cit. in CRISTINA MONTAGNANI, *«Tutte siàn fatte comme fu Tisbina». Storia di Piramo, di Tisbe e di una novella senza più autore*, cit., pp. 101-102: «[Tisbe a Piramo:] "[…] E quante volte nel mio lecto dimorando mi representava ne la mente l'angelica tua figura, cum la quale fingiendomi parlare, tute le nocte senza sogno trapassava. E se pure ripresa dal sogno mi fusse adormentata, sì come li mei pencieri il giorno in altro che in meditatione di te non mi era possibile trapassare, cossì dormendo ti vedeva e tochava; ma svegliata puoi dal sogno, sparendomi il tuo relucente viso, trovandomi avolta al collo de la vechia che meco giazeva, tutta scornata e de la raziata leticia sconsolata me rimaneva».

[177] A, XLI, pp. 188-189.

[178] A, XXXI, p. 183.

e givane pensando fra sé stessa
dire a l'amante: – Guarda come istava
quando la crudel bestia mi fe' ressa
e come a *quel* cespuglio m'aquattava! –
Così pensando le tempella il core
del suo amante che non sa che more.[179]

e soprattutto con la frequente annessione di discorsi diretti,[180] apostrofi o dialoghi (o, piuttosto, di «monologhi lirici a voce alterna»),[181] in cui i protagonisti sono per giunta chiamati, allo scopo di ingenerare negli ascoltatori un coinvolgimento emotivo/patetico,[182] ad incarnare una torsione alquanto *larmoyant* della sobria storia originaria:[183]

Dall'altra parte il nobil giovinetto
per la gran doglia si credea morire
e battevasi forte il viso e 'l petto,

[179] A, XXXVIII, p. 187.

[180] Non mette conto di notare che nell'ottava appena citata, oltre al deittico, espediente di teatralizzazione è in primo luogo la trasformazione dell'originaria modalità indiretta di narrazione («quantaque vitarit narrare pericula gestit», *Met.*, IV, 130) in discorso diretto.

[181] La definizione è utilizzata per l'anonima novella in passato attribuita a Sabadino degli Arienti da CRISTINA MONTAGNANI, *«Tutte siàn fatte comme fu Tisbina». Storia di Piramo, di Tisbe e di una novella senza più autore*, cit., p. 96. Cfr. ivi, pp. 94-95: «La prima impressione, senza dubbio, è di estrema dilatazione rispetto al centinaio di esametri di Ovidio […], in assenza […] di elementi narrativi nuovi […]. Si aggiunge quindi spazio, non già per incrementare le azioni, ma per collocarle nella dimensione lirica della riflessione sul sentimento amoroso. Amore non è, come nel testo classico e in qualche modo anche in quello medioevale francese, una forza autosufficiente: è bisognoso di ragioni, di autoaffermazione. E di un luogo (puramente mentale) dove collocare questi contenuti: il monologo lirico. […] si verifica sotto i nostri occhi uno slittamento reciso verso il terreno elegiaco, ovvero, per restare alla produzione ovidiana, una trasmigrazione del testo nell'ambito del *Metamorphoseon* a quello delle *Heroides*».

[182] Cfr. per es. CRISTINA NOACCO, in *Piramo e Tisbe*, cit., pp. 12 e 99: «Allo scopo di accrescere il *pathos* di una storia d'amore che si snoda all'insegna della tragedia, l'autore medievale ha sviluppato l'analisi psicologica dei personaggi attraverso una serie di monologhi a carattere lirico-retorico, che talvolta si articolano in un dibattito interno sul modello della psicomachia o in un dialogo tra il soggetto e un interlocutore immaginario»; «L'apostrofe o *exclamatio*, con la quale Piramo si rivolge al padre e, più avanti, agli dei […] come la personificazione e la prosopopea, appartiene alla retorica classica e medievale e accresce il *pathos* del lamento».

[183] Talora, il canterino si spinge ad indicare la reazione che desidera ingenerare nel pubblico: «Ivi Pirramo, pien di mal talento, / di mortal doglia e di maninchonia, / *e' faceva sì duro, aspro lamento* / *che chi l'avesse visto pianto avria*» (B, XXIX, 1-4, p. 135). Altri meccanismi di ricerca della compartecipazione degli uditori si riscontrano nei procedimenti di *suspence* e di prospettive immaginative (del tipo "immaginate che cosa sarebbe successo se…"): «Pirramo, non sappiendo che cciò sia, / si maraviglia che Tisbe non vede; / ongnior piangiendo chon secho dicia: / – Or fuss'io hora là dov'ella siede! / Forse che à mal la bella Tisbe mia? –, / e per llej forte ridolendo stride; / or qua or là rimirando [n]'andava, / se potesse veder quella ch'amava» (C, VI, p. 153); «La leonessa trovò el vestimento, / qual per paura lasciò la donzella; / la lionessa fè lacieramento / chon gran romor, credendo trovar ella. / *Arebbe ricevuto impedimento, / se ma' non fusse andata, Tisbe bella!* / E, perciò stante, ella fè dipartenza, / la crudel fiera, e ffè gran doglienza» (C, XXVI, p. 159).

[forte] piangieva chon gran sospire,
dicendo: – Chi à rubato el mio diletto
e fammi istare in pena e [in] martire?
Maledetto il tuo padre ccosì sia,
che inserrata te tiene, o Tisbe mia! –[184]

Tisbe, piangiendo, Pirramo ascholtava,
le sue parole e' sua dolci lamenti,
poi dicea: – Signior mio, troppo mi grava
più li tuoi che non fano i miei tormenti;
mai della morte io no mi churava,
se non per darti tanti isghomenti,
e, se non fussi istato per tuo amore,
ucisa mi saria per gran dolore.[185]

[Piramo:] Sia maledetto el ventre, dove giacque
e l'ora e 'l punto, ch'io fu' generato!
Sia maledetto il giorno, quando naque,
ch'i' non fui tutto torto e divenbrato,
da poi che [a]lla fortuna tanto ispiaque,
ch'io sia chondotto in sì misero istato!
Sia maledetto i' ciel e chi gli adora,
l'aria, la terra e chi vi ffa dimora! –.[186]

---

[184] B, VII, p. 129.

[185] B, X, p. 130.

[186] B, XXXII-XXXIII, p. 136. A proposito di quest'ottava, NATALINO SAPEGNO, in *Poeti minori del Trecento*, cit., p. 955, scrive: «Riprende lo schema delle "disperate" e sembra aver presente soprattutto quella del Serdini [*Le 'nfastidite labbra, ove già posi*]». Per il testo del Serdini, cfr. *Poesia italiana. Il Trecento*, a cura di Pietro Cudini, Milano, Garzanti, 1978, p. 150: «Sia maledetto il seme e chi 'l congiunse / nel ventre diabolico ov'io giacqui / difforme assai d'ogni virtute umana; / o biastema di Dio con la qual nacqui, / maledetto sia il dì che mi ci giunse / come figura mostruosa e strana! / O vulva adulterata, orrida e vana, / perché non ti serrasti sul dolore, / sì che con teco insieme io fusse morto? / Almen, da poi ch'uscito fui di fore, / perché non fui io dismembrato o storto, / e poi a' can dato a mangiare il core? / Maledetta la luce e lo splendore / che prima mai s'aggiunse a gli occhi miei, / e chi ne fu l'autore / co' denti 'l teness'io come vorrei!». Tra l'altro, il Serdini inserisce nelle sue rime alcune allusioni alla *fabula* di Piramo e Tisbe: cfr. GUGLIELMO VOLPI, *La vita e le rime di Simone Serdini detto il Saviozzo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XV, 1890, pp. 1-78: pp. 26-27: «Più spesso […] si duole perché non è corrisposto; ed ora rimprovera Amore di non esser buono a ferire una giovinetta; ora invoca tutti gli esseri perché intercedano per lui presso la bella ritrosa in un capitolo [*Soccorrimi, per Dio, ch'io sono al porto*] notevole anche per una certa concitazione d'animo, che mi sembra però più simulata che vera. Si rivolge egli prima ai cieli, ai pianeti e ai segni dello zodiaco, perché mettano in opera le loro influenze in suo favore; poi agli animali […]. Quindi viene la volta degli amanti più famosi, cioè Salomone, Ercole, Giacobbe, David, Sansone, Piramo e Tisbe, Paride ed Elena, Laudomia, Didone, Narciso, Felis, Leandro, Pasife, Silla, Adriana, Fedra, Tristano e Isotta e il Petrarca. Ai quali dice: "Tutti vi priego per quelli martiri / che voi sentisti al desiar d'amore / prima che morte amor fesse partire / in visïone andate al mie signore / ed operate vostri ingegni e arte / che mi riceva per suo servidore», e il sirventese *O specchio di Narciso o Ganimede*, ivi riportato, pp. 67-73: pp. 70-71: «E poi che i rivi a' miei gravi dolori / saran commossi [e] alla mia vita strana, / verrà la ninfa aquana / coll'altre sue sorelle a condolersi. // Vedrò li spirti innamorati e spersi / che per minor angoscia e

El giorno se n'andava e' chari amanti,
cho llagrime bangniando el viso e 'l petto,
partivans' indi chon gravosi pianti;
de' padri lor, ch'avean preso sospetto,
doleansi forte, diciendo: – Omè!, quanti
son quegli ch'ànno piaciere e diletto,
e i' e te patiamo, vivi penando –,
e chosì si partiva lagrimando. […]
Diciendo: – Notte, – cho llagrime spesse,
ciaschun di lor, c'avea nojosa sera –
notte nimicha, di tenebre opresse,
che da' riposo e tempo ad ongni fera,
ma nnoi amanti, chome a Ddio spiaciesse,
dividi a pparte, tue, madonna altera,
e chome agli altri amanti suol giovare,
chosì dimostra a nnoi voler noiare. –
– O sommo Giove, – dichono i' llamento –
di chui [a]i chiariti razi il mondo avampa,
parti tra nnoi l'anghoscioso tormento
e di questa gran notte noi schampa.
Megli' è morire che vivere a stento,
ché ll'amorosa fiamma sì n'avampa;
se cho' tuoi santi razzi non daj lume,
uscir vedràci dell'uman chostume. –
– Manda l'aurora e ffa chiarito il giorno,
ché chonvenir possiamo al nostro luogho
ov'è el diletto nostro e 'l gran soggiorno,
gioia et riposo e 'l nostro allegro giocho,
– dicie el donzel – ch'io veggha el viso adorno,
ché tanto m'arde l'amoroso fuocho –,
e Tisbe bella diciea piangiendo:
– Chome farò, Pirramo non vedendo? –
Chon non dormire et chom piangiere et doglia
et chon sospiri e affanni d'amore
passa la notte en anghosciosa doglia,
infin ch'appare lo chiaro splendore. […]
El donzelletto, sanza ritardare,
fu presso al luogho e lla sua Tisbe ghuata
che quasi non potev' a lui parlare
di piangiere sì forte era agravata,
[e] lei, piangiendo, prese a ddomandare:
– Dimmi se ttu se' stata rampongniata –

---

minor doglia / àn lassata la spoglia, / abandonato il suo proprio nido. // Io non dirò di Mirra, Tisbe e Dido / di Fedra, d'Adriana e di Medea, / né della morte rea / che fe' Fillis po' perdè Demofonte. // Quante son l'altre tapinelle giunte / a questo fin crudele che mi chiama, / io arò maggior fama / di crudeltà che mai portasse alcuna. // Però ch'io so che mai sotto la luna / amor non punse cor d'una dolzella / quanto me tapinella, / né men curasse della pena mia. // A me convien tenere un'altra via, / che pianger meco insieme e condolermi: / io non posso tenermi, / che mi convien passare il fine e 'l loco».

e ella chon sospir gravosa e mesta
subito fu a rispondergli presta:
– Non ti maravigliar, s'i' vo piangiendo:
mi dolgho dunque, e son chosì fanciulla:
chonoscho e veggio noi morir vedendo,
se non che tal fessura ci trastulla;
noi chaderem, di gran dolor langhuendo.[187]

Dall'altra parte Pirramo lamento
cho llagrime facieva verso el muro,
diciendo: – Omai el mio conforto è spento,
poiché ttu se' tanto crudele et duro;
apriti tanto, pur ch'io bagni 'l mento
a Tisbe bella et di ciò ben ti giuro
che, se questo piacer ora mi fai,
tal cosa più non ti chiederò maj.
Immagina pur sopra questo fatto
dare ad altrui se d'amore aceso
fussi et non gli parlassi in nessuno atto,
se non chome fo io per questo fesso;
da te non s'averia trieghua né patto,
tanto saresti di gran doglia preso;
me non servi di pichola faticha
e mostri non intender quel ch'i' dicha.
Sappi che mollto ti ringratieremo,
da poi che mi concedi tanto dono,
che pur per questo bucho parlaremo.
Non esser duro in ciò ch'io ti ragiono:
facci la gratia che noi ti chiedemo. –
Mente che Pirramo faccìa tal suono,
[ad] amendui chon anghoscioso pianto
le lagrime veniano da ogni canto.[188]

– io veggio ben che per mio amor se' morto.
Morte è venuta, ch'io t'ero vicina,
morte giudea,[189] che mm'à fatto torto!
Chome farà' omai, Tisbe meschina?
– e cholle mani perchoteasi el volto
e: – Pirramo, – chiamava – amor! – piangendo,
el petto suo cho' pungni perchotendo.[190]

[Piramo:] O morte iniqua, falsa et disleale,

[187] C, X – XVII, 5, pp. 156-157.
[188] D, XV-XVII, pp. 172-173.
[189] A proposito di questa tessera antisemita, FRANCESCO A[LFONSO] UGOLINI, *I cantari di Piramo e Tisbe*, cit., p. 161, annota: «"morte traditrice", locuzione che qualche volta appare nella lirica delle origini e in quella popolaresca. Ricordo da una canzone anonima del Vat. 3793 ([ERNESTO] MONACI, *Crestomazia [italiana dei primi secoli]*, [Città di Castello, Lapi, 1897], p. 96, vv. 33-35): "… mortte micidera, troppo giuda mi se' stata».
[190] C, XXXIV, 2-8, p. 161.

che morta fussi tu già [da] molti annj!
Come puo' sostener chotanto male,
che ttu menasti questa in tali afannj?
Ma priegho Iddio, s'el mie pregho vale,
ch'alcuna fama sia de' nostri dannj.
In alcun modo viver non potrei,
poi che lla morte tolta m'à chostei.[191]

Ma non si pensi alla ricerca, da parte del canterino, di un rispecchiamento totale del pubblico nei protagonisti. Il prodotto di consumo, direi: ora come allora, è tale se improntato ad un'*aurea mediocritas* o, piuttosto, al limite, ad una grigia medietà.[192] Così, anche il rispecchiamento emotivo è sempre parziale, sbilenco, momentaneo, unicamente funzionale ad una larga fruizione. Si pensi per esempio, in questo senso, a quella sorta di «indifferenza morale», di mancanza di «interiore aderenza al movimento del dramma» rintracciata dall'Ugolini nel cantare B,[193] emergente in particolare nei *loci* seguenti:

[Piramo:] […] onde ti priegho per dio, che tu faci[a]
sì che ti tengha chiusa in le mie bracia.[194]

[Tisbe:] or ti ralegra e sta di buona voglia,
che in bracio tu m'arai, chom'io spero.[195]

in questo locho s'eran deputati
di ritrovar li dua chari amadori;
e lì, sperando chontentar lor voglia,
di morte sentiràn l'ultima doglia.[196]

Del resto, è anche su un altro tipo di medietà che si reggono i cantari, e cioè sull'intreccio dell'eredità cortese con la mentalità borghese.[197]

---

[191] D, XXVIII, p. 176.

[192] Cfr. DOMENICO DE ROBERTIS, *Introduzione* a *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, cit., p. XXII, corsivo mio: «Le doti loro [*scil.* dei canterini] restan certo più limitate [rispetto a quelle del Boccaccio agli inizi della sua carriera], anche col maturar della pratica, che si può dire sia valsa più o meno secondo i casi: come se ciascuno ricominciasse da capo, dal riaccordare lo strumento, attestandosi, súbito, a un *livello minimale, contento di non dare di più perché tale era la richiesta o, come si dice, l'"attesa" del pubblico*. Ed è probabile che le cose funzionassero proprio così, a tali condizioni».

[193] Cfr. FRANCESCO A[LFONSO] UGOLINI, *I cantari di Piramo e Tisbe*, cit., pp. 68-69.

[194] B, XIV, 7-8, p. 131.

[195] B, XVIII, 7-8, p. 132.

[196] B, XXI, 5-8, p. 133.

[197] Cfr. per es. NATALINO SAPEGNO, in *Poeti minori del Trecento*, cit., p. 809: «è probabile che tutti questi autori [dei cantari] sian da riportare a un grado e tipo di cultura non dissimili da quelli che possiamo più facilmente individuare in una personalità meglio nota, come è […] il Pucci: cultura semipopolare insomma, ed esplicita funzione di tramite fra il contenuto ideologico e il gusto dei gruppi sociali più elevati e raffinati e i nascenti interessi culturali ed artistici degli strati cittadini più umili»; e ANGELO ROMANO, *Introduzione* a *Le storie di Giulietta e Romeo*, a cura di Angelo

Sull'asse dell'universo dei valori cortesi, si pensi al tema della *fin'amor* (il *lai* anonimo aveva esplicitamente consacrato la lealtà dei due giovinetti babilonesi,[198] e con essa la lirica italiana delle origini);[199] alle figure tipiche dei malparlieri;[200] ai rapporti di vassallaggio tra Tisbe e Piramo così come tra Piramo e la sua spada:

E ppoi che ll'età lor fu giovinile,
che pur mostrava *perfetto l'amore*,
alla fanciulla fu dato altro stile.[201]

– Egli è – dicie el donzello – un luogho presso
al qual ci troverremo, *amor mio fino*.[202]

L'*alta costanza* che d'amor discende
viveva in lor come in *perfetti amanti*,

Romano, Roma, Salerno Ed., 1993, 2 tt., I, pp. 7-43: p. 8: «Aveva ragione […] Enrico Malato quando, ad apertura del convegno internazionale dedicato a *La novella italiana*, rilevando l'importanza della novella nel panorama della nostra letteratura (e non solo nostra) affermava che la novella italiana non soltanto non si esauriva nella sua dimensione narrativa, ma che anzi essa definiva una civiltà letteraria, condizionava l'evoluzione del costume per segnare il passaggio – in una prospettiva anche europea – "da una primissima fase della letteratura e della cultura romanza, che si suol definire "cortese", a una fase successiva che si può definire "borghese" [cfr. ENRICO MALATO, *La nascita della novella italiana: un'alternativa letteraria borghese alla tradizione cortese*, in *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988*, Roma, Salerno Ed., 1989, t. 1, pp. 3-45: p. 4; poi in IDEM, *Lo fedele consiglio de la ragione. Studi e ricerche di letteratura italiana*, Roma, Salerno Ed., 1989, pp. 321-372: p. 322]».

[198] Cfr. CRISTINA NOACCO, *Introduzione* a *Piramo e Tisbe*, cit., p. 23: «mentre la morte arresta il cuore e il sentimento dei personaggi, essa ne immortala la grandezza nella storia: il gioco di parole possibile tra *finee* e *fin'amor* potrebbe significare che la morte suggella e innalza allo stadio della perfezione questo amore purissimo. È per tale motivo che l'autore dell'*Ovide moralisé*, riproducendo il lai all'interno della sua opera di spirito moralistico, può concludere, facendo del comportamento di Piramo e Tisbe un *exemplum amoris*: "In tal modo sono morti / entrambi per amore leale. / Si sono dimostrati veri amanti". La lealtà del loro amore, più ancora della misura, considerata nel medioevo come la maestra di ogni virtù, rappresenta la qualità principale dell'amore cortese».

[199] Cfr. RAMIRO ORTIZ, *La materia epica di ciclo classico nella lirica italiana delle origini*, quarta parte, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXXXV, 1925, pp. 1-93, § *Piramo e Tisbe*, pp. 5-25 (le prime tre parti del saggio si leggono nella medesima rivista: LXXIX, 1922, pp. 1-31; LXXX, 1922, pp. 241-294; e LXXXI, 1923, pp. 241-271). L'illustre studioso suddivide i richiami a Piramo e Tisbe riscontrabili nella lirica italiana delle origini in tre gruppi, l'ultimo dei quali è suddiviso in due sottogruppi: «1. Piramo e Tisbe esempio di amanti leali. 2. Tisbe specchio di bellezza e di cortesia. 3. Pietosa fine dei due amanti: a) lodata come prova di fino amore; b) riprovata come funesto esempio di amore senza speranza» (RAMIRO ORTIZ, *La materia epica di ciclo classico nella lirica italiana delle origini*, quarta parte, cit., p. 14).

[200] Cfr. CRISTINA NOACCO, in *Piramo e Tisbe*, cit., p. 98: «Il motivo del *sers felon* è da collegare alla figura del *losangier* che, nella poesia dei trovatori, spiava gli amanti e ne tradiva il segreto. L'autorità materna sostituisce qui quella del marito geloso che riceveva, in quel contesto, le confidenze del suo subalterno».

[201] C, IV, 1-3, p. 153.

[202] C, XXI, 1-2, p. 157.

tanto che ne la *fama* si distende
quasi la *gente*, non di ciò erranti:
cresceva il *mormorio*; nessun difende
che l'un co l'altro non istieno stanti
over che matrimon tra lor si faccia,
ma rea fortuna lor questo discaccia.
Tanto la fama genera e sormonta,
che giunse a' padri lor di ciò dogliosi
e i ficcasi nel cor veloce e pronta;
così le madre di questi amorosi
sentîr la fama, come Ovidio conta,
e come egli eran sol d'amor bramosi,
per che, comossi da gran gelosia,
ciascuno il suo figliuol mise in obria.[203]

La 'ngrata sconoscenza de' vicini
vietava il matrimon di tanto afetto,
benché natura sia di noi latini;
colui che Tisbe avea fitto nel petto
e drento la vedea co' biondi crini,
cogli occhi bassi a timido cospetto
del duro padre domandava lei;
l'aspra risposta era: – I' nol farei! –[204]

ma pur sempre gli accendia el focho,
crescendo in lor *l'amor sì perfetto*.[205]

Di subito [il maestro-delatore] n'andò sança dimora,
alli padri parlò di ciascheduno,
e disse com'el figlio s'innamora
e chome ch'el sedere vole ad uno.[206]

Trasse la spada ch'egli ave[a] a llato,
e isghuardandola alquanto chon dolore,
dicendo: – Infino a mo t'azo portato
a ciò che difendessi *il tuo signiore*;
ora chonvien che purghi il suo pechato
e dieli penitenza del suo errore,
sì che io ti priegho – e non te ne dispiaza –
di darmi morte, e tosto tu mi spaccia. –[207]

– Dopo la morte tua, *signior mio charo*,
viver non voglio più, ma per riposo
la morte mi darò, perché più amaro
mi saria il viver ch'el morir doglioso

[203] A, XI-XII, pp. 174-175.
[204] A, XIV, pp. 175-176.
[205] D, XIX, 5-6, p. 173.
[206] D, IX, 1-4, p. 170.
[207] B, XXXIV, p. 136.

però che un ci trovarò altro riparo
a porre fine al mio pianto noioso.
Arme crudel, ch'*el mio signior* feristi,
farai [di me] chome di lui facesti.[208]

I valori borghesi si colgono, invece, in certi temi e motivi, quali per esempio le preoccupazioni moralistiche relative all'onore, soprattutto femminile,[209] o la prassi dei matrimoni combinati per interesse economico (Armando Balduino parla a ragione delle «implicazioni sociali di una tragedia qui non più determinata da una generica ostilità dei parenti, ma, in modo assai più esplicito, dalle mire di famiglie solo preoccupate di cercare (e quindi di imporre) per i propri figli più vantaggiosi matrimoni»):[210]

Poc'agli orecchi del gran tonatore
e meno ancor a que' de' padri loro
toccaro e·llor pregher mosso d'amore,
però ch'eran dotati di tesoro
e ciascuno era di gentil valore,
che dà cagion di far sommo lavoro,
sì che ciascun volea magior parente,
ma rea fortuna a tal voler è asente.[211]

e soprattutto nella tensione al realismo che contraddistingue ad esempio i dettagli della progettazione e dell'effettuazione della fuga, che arriva sino a concepire il *monstrum* «antilogico e antiestetico», diceva Ugolini con linguaggio crociano,[212] di

[208] B, XXXIX, p. 138.

[209] Cfr. CRISTINA NOACCO, in *Piramo e Tisbe*, cit., p. 100: «Il dibattito tra la follia e la ragione che traspare dalle parole di Tisbe sottolinea il rischio maggiore che la violazione del divieto paterno comporterebbe: la vergogna che ricadrebbe sul suo linguaggio (*vergonder*: "disonorare", "svergognare"). Il carattere disonorante del comportamento di Tisbe, che non era previsto nel testo latino della storia, rappresenta una colpa grave e irreparabile per la mentalità medievale».

[210] ARMANDO BALDUINO, in *Cantari del Trecento*, cit., p. 132. Cfr. ivi, p. 292: «ognuno dei genitori voleva […] che il proprio figlio sposasse qualcuno più ricco e di maggior prestigio». Ugolini invece mostrava di non comprendere: «altro endecasillabo difficile: chi può essere questo "maggior parente", che gli innamorati [in realtà, i genitori!] desiderano?» (FRANCESCO A[LFONSO] UGOLINI, *I cantari di Piramo e Tisbe*, cit., p. 109).

[211] A, XVI, pp. 176-177.

[212] Cfr. FRANCESCO A[LFONSO] UGOLINI, *I cantari di Piramo e Tisbe*, cit., pp. 43-44: «la modificazione più singolare e che ci colpisce più fortemente è quella che troviamo ai vv. 219-220. Ovidio aveva narrato così (vv. 93-94) la notturna fuga della fanciulla dalla casa paterna verso il luogo fatale dell'appuntamento: "callida per tenebras, versato cardine, Thisbes / egreditur fallitque suos…"; il versificatore medievale, che pur prima aveva ben reso il "fallere custodes" del v. 85 con "ingannar i lor guardiani", esce in questa stupefacente asserzione: "Tisbe amorosa prima i suoi amassa / ed esce dalla terra ad aria bruna…". Parrebbe a tutta prima che egli abbia frainteso il suo esemplare e abbia creato così quel *monstrum* per noi antilogico e antiestetico, che fa della semplice fanciulletta Babilonese, tutta ardore e fiamma, una scannatrice, o per lo meno un'avvelenatrice, di custodi. Ma chi ci può garentire che il nostro non abbia accentuato ad arte le tinte dell'episodio per suscitare nel suo uditorio quel fremito di orrore che maggiormente tien ferma e incatena l'attenzione

una Tisbe che arriverebbe ad uccidere i suoi («Tisbe amorosa prima i suoi amassa», A, XXVIII, p. 182):[213]

Poscia ch'alquanti giorni a tal partito
ebbon passato questi tali amanti,
tornando a lo ispiraglio onde partito
s'eran la notte passata davanti,
come si vegion ciascheduno ardito,
trattan d'iscire e none essere istanti,
e pensan d'ingannare i lor guardiani
e di vedere i campi sorïani.
E s'avisaron co molte vivande
e vin' mischiati adormentar le guardie;
poscia, per none errar per quelle grande
arena d'orïente ove 'l sole arde,
ne' campi ove 'l Caligine si spande,
non ebor le lor menti 'gnude e tarde,
ma puosonsi d'andare ove il re Nino
era sepolto, a la terra vicino.[214]

Così co lor pregare il giorno passa
e vanne sotto l'acqua e vien la luna;
Tisbe amorosa prima i suoi amassa,
e uscì de la terra ad aria bruna;
ogni viltà amor del cuor le cassa
e tutta sicuranza in lei raguna,
e inviasi inver' la fonte co l'amanto
che fu cagione del suo amaro pianto.[215]

Pirramo, poscia che col sonno vinti
ebbe le guardie, la terra abandona.[216]

La bella Tisbe similmente facìa,
chè ciascun ora li pareva cento;
poi, chome tenpo fu, ciaschun ne gìa
a letto a riposare al suo talento;
la fedel Tisbe ponto non dormia,
ma senpre istava choll'animo atento

---

della folla? Misteri della psicologia degli individui di quell'età, la cui fredda e sanguinosa ferocia non trovava placamento neppure fra i canti e le feste e le dolci canzoni amorose del maggio fiorito e della primavera».

[213] Ma, probabilmente a ragione, ARMANDO BALDUINO, in *Cantari del Trecento*, cit., p. 293, corregge l'interpretazione dell'Ugolini così: «l'Ugolini, ravvisando nel verbo una forma pisano-lucchese, interpreta "ammazza i suoi" (azione di cui non manca di rilevare l'incongruenza per la fragile Tisbe). Da parte mia non escluderei che si debba pensare piuttosto ad "ammassare" e intendere: "ammucchia i suoi" (quasi facendoli crollare l'uno sull'altro, dopo averli addormentati; "fallitque suos" si era limitato a dire Ovidio)».

[214] A, XXV-XXVI, pp. 180-181.

[215] A, XXVIII, p. 182.

[216] A, XXXII, 1-2, p. 184.

e, suspirando, tanto ebbe aspettato
che ogniun di chasa fu adormentato.
Esendo già meza notte passata,
sentendo Tisbe che ogniuno dormia,
pianettamente ella si fu levata
e la sua bella vesta si vestia;
esce di chasa, là se ne fu andata
che nessuna persona la sentia,
e di for se n'andò senza sospetto,
al locho dove Piramo havea detto.[217]

Allora Tisbe, tutta isbighotita,
in drieto si ritrasse chon tremore,
ma, poi che alquanto si fu assichurita,
andògli apresso chon tremante chore
e, righuardando, vidde la ferita
e riconobbe el suo charo amadore,
onde sì grande doglia al cho' l'afferra
che tramortita chadde in piana terra.
Poi, ritornata in sé tutta dolente,
vide il su' velo, il qual era chaschato,
vidde la spada tutta sanghuine[nte]
e vota la guaina ch'avea allato:
– Cholle tuo mane il tanto amore fervente
chonoscho che t'à morto, o sventurato! –
Poi, ischapigliata, [sopra] al giovinetto
batteasi forte el suo bel viso e 'l petto.[218]

Ben saria morta fanciulla cho' 'nore:
or moro chon verghognia e disonore.
O mè tapina, or che dirà la gente,
quando el mio tristo chaso saperanno?
Benchè della mia morte sia 'nocente,
so che la mia follia biasimeranno
ma chi chonosce Amor chom'è possente,
per me tapina la schusa faranno;
chè chontra Amor non si può far difesa
l'alma, poi che dei suoi lasci è presa. –[219]

Cercharon le lor case in ogni canto,
sì che un muro, il quale li dispartia
l'uno da l'altro, era fesso tanto
che una spada entrar ci potìa,
ond'elli bene si videano alquanto;
chosì trovonno, et poi non si dolia:
ogni lamento tosto gli è fugito,
quando viddono il muro sì partito.[220]

[217] B, XXIII-XXIV, pp. 133-134.
[218] B, XXXVII-XXXVIII, pp. 137-138.
[219] B, XLI, 7 – XLII, pp. 138-139.

Verso la fonte Pirramo venia,
quando vidde el mantello così stare;
tutto ['l] rivolse e ghuarda tuttavia;
pui si sforçava di voler parllare:
tanto dolor nel chuor[e] lo tenia,
che nol potia per niun[o] modo fare:
non ebbe força né fu sì ardito,
che pur chadde in terra tramortito.
In pocha d'ora Pirramo rivenne,
chominciò a ddire, lagrimando forte:
– O Tisbe bella, come Iddio sostenne
inverso te mandar sì aspre sorte?
Certo che grande crudeltà lo tenne,
quando t'ucise a chosì fatta morte,
et tu, mantello, dove [e] in qual parte
la bella donna pur chonvien lassarte?[221]

Vedendo pure andare apressimando
inver la morte, per gram doglia d'esso,
si chadde tramortita lì dal brando;
poi si rivenne et fece[se]gli apresso
con gran sospiri et, forte lagrimando,
abbracciava lui et baciavalo spesso.[222]

L'eterno palinsesto di amore e morte si presta, così, ad una narrazione semplice, coinvolgente, diretta, immediata, in cui le «nostalgie tardogotiche»[223] si intrecciano alle evidenze della nascente mentalità borghese, ma pervengono anche ad unione, lo si è detto, lontani mondi esotici e costumi, per così dire, *stra-paesani*, filigrane mitologiche e metafore dell'iper-quotidiano,[224] teatralizzazioni emotivamente efficaci e patetiche e *senhals* di un algido distacco dalla ribollente passione amorosa. Come dire: il *sogno* e la *realtà*, per una produzione di consumo, che, pur costitutivamente chiamata a stornare il pubblico dalle preoccupazioni reali, al fine di suscitare un qualche motivo di interesse, a quel reale in ogni caso fatalmente riporta.

Il canterino, lo si è compreso, ha sempre ben presente il suo pubblico, che costituisce la sua autentica *raison de être*. Si accennava prima cursoriamente alla limpida trasparenza del dettato finalizzato alla pura affabulazione. Può essere utile riprendere il tema ed illustrarlo nelle sue plurivoche sfaccettature. Le ottave recitate

---

[220] D, XI, p. 170.
[221] D, XXVI-XXVII, p. 175.
[222] D, XXXIV, 1-6, p. 177.
[223] Cfr. VITTORE BRANCA, *Nostalgie tardogotiche e gusto del fiabesco nella tradizione narrativa dei cantari*, in *Studi di varia umanità in onore di Francesco Flora*, Milano, Mondadori, 1963, pp. 88-108.
[224] Cfr. DOMENICO DE ROBERTIS, *Introduzione* a *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, cit., p. XXXVII: «questi minori poemi […] mescolano il vino della favola con l'acqua della quotidianità».

dal canterino devono necessariamente essere chiare tanto sul piano contenutistico che su quello stilistico o, meglio, nel loro inestricabile interfacciarsi: lo stile poetico, ben lungi dalla funzione espressiva jakobsoniana («il verso rappresentava una lingua troppo alla mano, troppo quotidiana»),[225] è infatti sempre funzionale all'estrinsecazione di un contenuto narrativo agevolmente comprensibile. Occorreva, insomma, essere chiari. Essere tanto chiari da inserire il commento nella narrazione. Ecco allora che *la glossa diventa testo*.[226] All'ascoltatore medievale, incolto o semicolto, sarebbe riuscito incomprensibile il riferimento alla tomba di Nino all'esterno delle mura della città (la pratica medievale prevedeva, com'è ampiamente noto, una sepoltura all'interno delle città, in specie nelle chiese). L'autore del cantare decide pertanto di recuperare una glossa, traendola con ogni probabilità, a mio avviso, dall'*expositio* di Giovanni del Virgilio, idealmente sospingendola dai bordi fittamente annotati del testo antico al testo stesso (o, meglio, alla sua rielaborazione):

Tandem tamen quomodo possent exire domum ordinaverunt, et ordinaverunt se ituros de nocte extra civitatem; sed ne errarent, iverunt ad sepulcrum Regis Nini, quod erat extra civitatem per unum milliare. Nam consuetudo erat antiquitus quod reges ponerent sua sepulcra extra civitatem in aliquo trivio vel quadrivio.[227]

Era usanza nell'anticha etade,
quando el Re o gran signior moria,
si sepeliva fuor della citade

[225] Cfr. ivi, p. XXXI: «In confronto, le novelle spicciolate in prosa sono assai più rare; sono forse un genere più eletto, scritte anche per diletto personale, visto che ci si provò anche il magnifico Lorenzo, e per lo più rimasero tra le carte dei loro autori. Il verso rappresentava una lingua troppo alla mano, troppo quotidiana».

[226] Sull'influenza delle glosse al testo latino sul *Piramus et Tisbé*, cfr. per es. MASSIMILIANO GAGGERO, *Il* Piramus et Tisbé *e la tradizione mediolatina di Ovidio: primi sondaggi*, in *Parole e temi del romanzo medievale*, a cura di Anatole Pierre Fuksas, Roma, Viella, 2007, pp. 247-279: p. 248: «Introducendo il suo esame delle glosse alle *Metamorfosi* come "fonte dell'amplificazione" del racconto ovidiano da parte del *Piramus*, l'editore [Francesco Branciforti] fa un'affermazione metodologicamente fondamentale: "il nostro poeta, autore di *Piramus et Tisbé*, ha conosciuto Ovidio nella realtà d'un codice glossato, cioè immerso di già in un *humus* culturalmente ferace: la sua meditazione […] s'è dunque fermata e s'è raccolta intorno a precisi *loci*, che l'esegesi scolastica aveva da tempo indicato ed elaborato" [FRANCESCO BRANCIFORTI, in *Piramus et Tisbé*, introduzione, testo critico e note, a cura di Francesco Branciforti, Firenze, Olschki, 1959, p. 46]». Invero, il contributo di Gaggero, sulla base di alcuni rilievi effettuati da Guido Favati (recensione all'ed. Branciforti, in «Studi francesi», 3, 1959, pp. 442-447) e attraverso un'indagine che prende in considerazione anche le riscritture mediolatine, ridiscute la relazione tra testo ovidiano, glosse, *Piramus* e poemetti mediolatini, tentando di sottrarre peso all'ipotesi di una forte influenza delle glosse sulla novella cortese.

[227] GIOVANNI DEL VIRGILIO, *Expositio*, cod. Reg. lat. 1676, cit. in FRANCESCO A[LFONSO] UGOLINI, *I cantari di Piramo e Tisbe*, cit., p. 190. Ugolini cita il brano dell'*Expositio* relativo all'episodio di Piramo e Tisbe alle pp. 190-192 del suo contributo, entro un'*Appendice ai cantari* (pp. 181-196), costituita da vari materiali attinenti ad altre riscritture medievali della *fabula*, senza evidenziare il parallelo da me riscontrato. Anche l'ottava VI del cantare A, già citata, andrebbe letta, a mio avviso, come tentativo di illustrazione dell'antica usanza; in questo senso, tenderei ad eliminare le *cruces desperationis* ivi apposte dalla Manetti.

e nobil sipoltura sì li facia:
Nino, gran re e di gran degnitade,
di Babilon tenea la signoria;
vegniendo a morte, dice la scritura,
fatta li fu nobile sepoltura.
Aduncha, a ciò che voi non abiate
in questa bella istoria alchun errore
e che meglio chonprendere possiate
il chonfuso pallar, che fa l'autore,
in questo locho s'eran deputati
di ritrovar li dua chara amadori;
e lì, sperando chontentar lor voglia,
di morte sentiràn l'ultima doglia.[228]

Ma talora anche *il contesto diventa testo*. Non mi riferisco tanto alle frequenti interazioni del testo antico con i costumi e la mentalità medievali borghesi, quanto piuttosto alla notevole torsione del cantare D, in cui Piramo e Tisbe diventano a tutti gli effetti due fanciulli medievali[229] che, in un gioco di specchi, si innamorano sui

[228] B, XX-XXI, p. 133.

[229] Piramo può persino invocare, da perfetto uomo medievale, Dio, la vergine e i santi: cfr. D, XXIX, p. 176: «Anchor priegho con grande humilitade / Iddio e lla Madre e tutti gli altri santi / che l'alma mia per lla sua bontade, / dov'è quella di Tisbe, piangha o chanti; / se fate questo, molto me [ne] agrade / et ringratiar vi voglio tutti quanti. / Charo mio padre, statevi chon dio, / che io vo a ritrovar[e] l'amor mio» (cfr. FRANCESCO A[LFONSO] UGOLINI, *I cantari di Piramo e Tisbe*, cit., p. 82, nota 2: «Piramo e Tisbe sono ormai definitivamente divenuti due fanciulli medioevali. Il giovinetto, prima di suicidarsi, rivolge le sue preghiere a Dio, alla Vergine Maria e a "tutti gli altri santi"!»).

Del resto, per quanto concerne gli anacronismi, si osservi come nei cantari B, C e D si prefiguri il tema, tutto cristiano, dell'incontro delle anime dopo la morte, che sarà approfondito da Bernardo Tasso: «– O charo signior mio, – Tisbe dicìa – / finito ò verso me ogni mio officio; / solo mi resta che [con] l'alma mia / ti vegnia a 'chonpagniare in tal hospicio, / e chon qualche altra fedel chonpagnia / potrà andar sichura a tal nequicio, / ché certa son che anchora m'aspetta / l'anima tua per non andar soletta!» (B, XLIV, p. 139); «[…] [Tisbe:] – Iddio, non sien mia prieghi manchi, / ma piacciati assaldirmi alla tua chorte / dappoi che lla mia mia morte el chore astancho / a seghuitar lo dolcie mie chonsorte, / ch'ongniun del nostro amor si maravigli, / chonverti i mori da bianchi in vermigli» (C, XL, 3-8, p. 163); «E, quello amore, lo qual ci a' abitati / infin da picholini in tua abitança, / fummo in mal punto nel tuo sforço entrati! / Ma io ti priegho che per tua liança, / chome tu cc'ài nel mondo allevati, / regnia così in morte tua possança. / Pirramo mio, tu farai la via: / la Tisbe tua [ti] viene in compagnia.–» (D, XXXVI, p. 178).

Per una possibile allusione nel moro al legno della croce di Cristo, cfr. D, XXXI, 5-8, pp. 176-177: «già mai non fu sì trista né dolente / inel tempo di tutta la suo vita, / chome quand'ella vidde presso a' *legnio* / Pirramo, che paria di morte segnio». Si rammenti che nella moralizzazione di Pierre Bersuire, Piramo rappresenta Cristo, Tisbe l'anima umana, il muro il peccato, la leonessa Satana e l'albero di moro per l'appunto la croce: «sub arbore i. sub cruce vel in cruce amoris Tisbe, i. amoris anime, se mori composuit ita quod ipsam arborem crucis proprio sanguine et colore eius denigravit» (*Ovidius Methamorphoseos Moralizatus a Fratre Petro Berchorii Priore Sancti Eligii*, 1340, in FAUSTO GHISALBERTI, *L'*Ovidius moralizatus *di Pierre Bersuire*, in «Studj romanzi», XXIII, 33, 1933, pp. 5-136: pp. 87-132, su Piramo e Tisbe pp. 114-115, la citazione è tolta da p. 115).

banchi di scuola leggendo i volumi ovidiani alle cui pagine invero 'appartengono'. L'autore del cantare mutua con ogni evidenza (l'intuizione è dell'Ugolini)[230] l'episodio dal cantare di Fiorio e Biancifiore[231] (in cui però non si dava la speciosa

---

Sul tema della condanna cristiana del suicidio, cfr. A, XLVII, p. 191: «Al petto la si puose e vita spense / a·ssé caggente sopra l'amadore, e *ben che fussor le lor carni offense / di sì spiatata morte*, il gran fattore / non tenne il lor pregar già poco a rense, / ma sempre tenne il mor di ner colore, / e poscia l'avanzato de l'arsione / pe' padri loro in uno avel si pone», e CRISTINA NOACCO, in *Piramo e Tisbe*, cit., pp. 24 e 29: «La lealtà, ma soprattutto la sofferenza di questo amore permette all'autore medievale di perdonare ai due innamorati il loro peccato di suicidio: "L'amore dei giovani babilonesi è una forma di Passione. Il dolore riscatta il peccato. Interpretati come amore divino, i sentimenti di Piramo e Tisbe sfuggono alla condanna" [CHRISTINE FERLAMPIN-ACHER, *Piramus et Tisbé au Moyen-Âge: le vert paradis des amours enfantines et la mort des amants*, in *Lectures d'Ovide publiées à la mémoire de Jean-Pierre Néraudau*, études réunis par Emmanuel Bury, avec la collaboration de Mireille Néraudau, Préface de Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2003, pp. 115-147: p. 140]»; «I moralisti Alano di Lilla (*De planctu Naturae*) e Giovanni di Altavilla (*Architrenius*) […] criticavano, nella seconda metà del XII secolo, il gusto erotico delle *Metamorfosi* e si accanivano in particolare contro la favola di Piramo e Tisbe, la cui situazione risultava notevolmente aggravata dal peccato di suicidio dei protagonisti».

Per un anacronismo ancora una volta cristianizzante, in consonanza con il Simintendi, cfr. B, XIX, 7-8, p. 132: «Fermo in questo, ciaschun si dipartio / e l'un e l'altro rachomandose a Dio», e il volgarizzamento del Simintendi: «Abbiendo dette così fatte parole indarno in diversa sedia, nell'avenimento della notte insieme si dissoro: "A Dio t'accomando"; e ciascuno diede i baci alla sua parte, non vegnenti incontro» (cit. in *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, cit., p. 561).

Il cantare D si segnala anche per una certa tendenza evemeristica nel realistico richiamo alla stagione di maturazione delle more e, al contempo, per una velata allusione all'inversione cromatica bianco/rosso tra gli amanti e il moro, da leggere probabilmente in relazione con la teoria del cardiocentrismo: cfr. D, XXXVIII – XXXIX, 3, p. 178: «Era di state, nelle gran chalure, / nello mese di luglio per llo certo, / allora erano le more mature, / dove chostoro stavano al coperto: / venivan bianche per lle lor nature, / onde piaqque a Ddio, per cotal merto, / che ogni mora per tal maraviglia / d'allora in qua si diventò vermiglia. // Di poi ch'el sole mostrò suo sprendore, / furon trovati bianchi amendui, / ch'erano stati morti ben tre ore»; e CRISTINA NOACCO, in *Piramo e Tisbe*, cit., p. 27, nota 27: «Quanto al motivo del mutamento cromatico di un vegetale, anch'esso ha conosciuto ampia fortuna, nel corso della letteratura europea. Basti pensare al fiore candido mutato in color porpora, perché ferito dall'amore, presente nel *Sogno di una notte di mezza estate* di W. Shakespeare o alla rosa bianca, diventata rossa per il sangue versato sopra di essa dall'Usignolo, nella novella *L'Usignolo e la rosa* di O. Wilde. In ognuna di queste storie, compresa quella medievale, l'elemento colorante è il sangue, che rinvia all'organo considerato la sede del sentimento d'amore: il cuore. Sulla teoria del cardiocentrismo, cfr. M[ASSIMO] PERI, *Malato d'amore. La medicina dei poeti e la poesia dei medici*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1996».

[230] Cfr. per es. FRANCESCO A[LFONSO] UGOLINI, *I cantari di Piramo e Tisbe*, cit., p. 167-169.

[231] Cfr. *Cantare di Fiorio e Biancifiore*, ott. I-V, cit. in *Poeti minori del Trecento*, cit., pp. 811-812: «Dopo che furo cresciuti e allevati, / e dodici anni ciascheduno avea, / erano tanto insieme innamorati / ch'un sanza l'altro istare non potea. / Tanto erano belli e dilicati / che in questo mondo pari non avea. Lo re Felice forte se pregiava / che l'un con l'altro sì forte s'amava. // Quando il gargion fue grande da imparare, / lo re gli disse: – Dolze figliuol mio, / io ti voglio a leggere mandare – ; / e Fiorio disse: – Dolze padre mio, / a leggere niente voglio andare / se non vi mandi quella ch'io disio. – / Lo padre disse: – Figliuol, volentieri –, / e fece rider donne e cavalieri. // E a leggere Fiorio fu mandato / e Biancifior con lui insiememente; / e lo maestro molto n'è pregato / dalli baron dello re spessamente / e dallo re molto è appresentato, / perché insegnasse loro

situazione di personaggi di matrice ovidiana che leggono Ovidio), non ignorando probabilmente nemmeno le letture "galeotte" dei già celebri personaggi danteschi di Paolo e Francesca.[232] Ora, se è vero che, come ha dimostrato e illustrato brillantemente Robert Glendinning nel saggio *Pyramus and Thisbe in the Medieval Classroom*,[233] la storia di Piramo e Tisbe costituiva, nell'epoca medievale, materia prediletta per le esercitazioni di grammatica e retorica (e Christopher Lucken ipotizza molto suggestivamente che l'ampia diffusione scolastica sia da mettere in correlazione ad un'interpretazione dell'episodio come «mise en scène symbolique

---

veramente: / lo maestro gl'insegna volontiero, / e tostamente lesser lo saltero. // E poi lesson lo libro dell'amore, / che li facea leggendo innamorare / e dava lor di tal ferite al core / che spesse volte i facea sospirare: / e Fiorio riguardava Biancifiore, / di lei non si potea saziare; / e lo maestro se ne fu accorto, / al re Felice n'andò molto tosto. // Al re Felice ei tosto ne fue andato, / sì gli contò e disse la novella / sì come Fiorio era innamorato / di Biancifior, quella fresca dongella. / El re Felice n'è molto crucciato, / dal capo al piè si straccia la gonnella / lagrimando, e dice: – Figliuol mio, / cuor del mio corpo, perderaggiot'io? –».

[232] Cfr. FRANCESCO A[LFONSO] UGOLINI, *I cantari di Piramo e Tisbe*, cit., p. 169.

[233] ROBERT GLENDINNING, *Pyramus and Thisbe in the Medieval Classroom*, in «Speculum», 61, 1, 1986, pp. 51-78; cfr. almeno ivi, pp. 51-54: «Six Latin Pyramus and Thisbe poems based on Ovid's telling of the story in *Metamorphoses* 4, 55-166, have been preserved from the Middle Ages. Although of scant literary merit, these texts yield, on close examination, a surprisingly vivid picture of the environment in which they were written – the medieval classroom. Moreover, in spite of their lack of literary quality, these six poems appear to represent a school practice whose significance went far beyond the confines of the school itself, leaving its mark on the literature of its own day and of succeeding centuries. […] Because of the extensive use made of PTIII [GERVASE OF MELKLEY, *Consulte teneros non claudit tutor amantes*, Glasgow, Hunterian Museum V.8.14, fols. 136r-138r, 13th century] by Gervase of Melkley in his rhetorical handbook, the *Ars poetica*, we are in a position to deduce far more information about this poem than about any of the others. Once the likelihood has been demonstrated that PTIII is the work of Gervase himself, written as a rhetorical exercise when the author was a schoolboy, a clue will have been provided which will enable us to pursue and illuminate the role of the Pyramus and Thisbe theme within the general famework of Ovid reception in the twelfth and thirteenth centuries. This role […] arose from the particular suitability of the theme for rhetorical treatment. Its ironies and moral ambiguities provided what must have seemed a natural medium for the antithetical and manipulatory devices of rhetoric, and one which, in the bargain, enabled the practitioner to explore his own interest in and ambivalent attitude toward eros. Strange as it may seem to us now, rhetoric and eros were in many ways a natural combination of mutually reinforcing idea in an age which saw a new articulation of interest in both areas [lo studioso ha poi approfondito il tema in ROBERT GLENDINNING, *Eros, Agape, and Rhetoric around 1200: Gervase of Melkley's* Ars poetica *and Gottfried von Strassburg's* Tristan, in "Speculum", 67, 1992, pp. 892-925]. There is evidence not only that Gervase of Melkley wrote PTIII as a rhetorical exercise while still a schoolboy, but also that many other Pyramus and Thisbe poems which have not survived were produced by other pupils under the same circumstances. Both the theme and its general manner of treatment appear to have been well established in a number of schools in France and Germany in the decades before and after 1200. It is therefore plausible and likely that several motifs which were at home in this Pyramus and Thisbe tradition subsequently made their way into other, more literary contexts, sometimes exerting a decisive influence on the new subject matter. This can be seen most convincingly in love stories which have the most in common with the Pyramus and Thisbe legend, sharing its love-death theme: Tristan and Isolde, and Romeo and Juliet».

[…] de l'origine de l'écriture»),[234] è il contesto specifico di ricezione del mito (l'ambiente scolastico medievale, per l'appunto) a farsi testo:

Li padri d'amendue gli fanciullini,
i quali tanto forte sì ssi amava,
stavano appresso et erano vicinj,
ond'e' fanciulli insieme dimorava,
però che erano molto piccolini
e di tre anni ciasch[ed]uno entrava,
ma tanto amore s'ebbono a pigliare
che non potria l'un sança l'altro stare.
Un giorno el padre Pirramo chiamòne
e disse: – I' voglio che ttu inprendi bene
e alla schuola io ti manderòne –;
ello rispose, che più non si tene:
– Ad inparare mai non anderòne,
se Tisbe mecho in chompagnia non viene. –
Onde, s'el padre à voglia di mandarlo,
chonvien che Tisbe vada a 'chonpagnarlo.
Tanto non può né favellar né dire
il padre al figlio che de' pensier sui
si voglia muover, né alla schuola gire
se lla fanciulla nonne va cho llui;
vidde lo padre di Tisbe venire
a chasa e disse: – Preghovi che vui
lassiate vostra figlia di talento
col mio imparar. – E' disse: – I' son contento. –
Pirramo et Tisbe insieme a schola vanno
e imparon ciò ch'el maestro gl'insegnia,
sì che di corto assai dotrina sanno;
tant'è l'amore, che infra loro regnia,
che nel sedere l'un cho' l'altro stanno
e d'insegniarlli el maestro s'ingegnia.
Poi che libri assai e diversi tolse,

[234] Cfr. CHRISTOPHER LUCKEN, *Le suicide des amants et l'*ensaignement *des lettres.* Piramus et Tisbé *ou les métamorphoses de l'amour*, cit., pp. 394-395 (abbiamo già avuto modo di citare il brano nel primo capitolo, per un altro ordine di motivi): «Peut-être comprend-on mieux maintenant pourquoi l'histoire de Pyrame et Thisbé servait de support privilégié aux exercices rhétoriques dans les écoles des XIIe-XIIIe siècles. S'achevant sur le suicide de Pyrame et le mausolée réclamé par Thisbé, elle offre une mise en scène symbolique particulièrement remarquable de l'origine de l'écriture. […] La littérature médiévale possède […], avec *Piramus et Tisbé*, son scénario originaire. À double titre. Sur le plan de l'histoire littéraire d'une part, dans le mesure où ce texte est vraisemblablement le premier récit amoureux composé en ancien français et que la littérature postérieure ne cesse d'en reprendre les principales figures […]. Sur un plan symbolique d'autre part, puisque le suicide des amants offre en quelque sorte la scène primitive à l'arrière-plan de toute activité d'écriture. *La littérature naît au moment où le blanc passe au noir, où l'amour verse dans la mort, impliquant l'un et l'autre* [corsivo mio]. Elle tient lieu d'une union amoureuse, mais au lieu d'un rapport sexuel, elle choisit la mort: conséquence ultime d'une plaie *sans sanc*, où le sang s'est métamorphosé en encre pour donner corps à la lettre qui fonde les métaphores du discours amoureux».

leggér Ovidio, ch'el maestro volse.
In questo libro pur d'amor si disse
come Parìs s'inamorò d'Elèna,
e come Dido per Enea s'uccise,
Achille morto fu per Pulisena
e dallo padre Medea si divise
per gir drieto a Yanson in sulla rena,
di Teseo e d'Adriana e d'altri assai:
chi diletto avia d'amor e chi ghuai.
Udendo leger li versi amorosi,
li dua amanti si guardavan fisso,
veniano rossi chome verghognosi,
mirando l'uno et l'altro nel bel viso;
facien sospiri sichome dogliosi,
tal volta insieme traevan un riso,
e queste chose facìan sì spesso
ch'el se ne achorse el maestro ello stesso.[235]

In conclusione, Piramo e Tisbe entrano nel 'vocabolario' canterino come un 'narrabile' di sicuro interesse. Per la letteratura di consumo medievale, l'antico dramma di amore e morte è assolutamente irrinunciabile; su di esso è agevolmente possibile costruire una narrazione semi-teatralizzata adatta ad un pubblico popolare e borghese. Una narrazione finalizzata al dilettevole intrattenimento, segnata dalla semplicità dei mezzi espressivi, sempre diretti alla chiara veicolazione di un contenuto, connotata da evidenti intenzioni di chiarificazione del dettato originario (come nel caso della glossa divenuta testo) e, più in generale, dal desiderio di portare l'opera verso il pubblico e non viceversa, anche grazie all'anacronismo di personaggi ovidiani trasformati in fanciulli medievali che, con notevole cortocircuito, leggono Ovidio, *Galehault* d'eccezione dei loro amori. La *fabula* classica diviene così, grazie alla cifra della *medietas*, una storia in grado di diffondersi pervicacemente tra le piazze medievali, suscettibile di farsi ad un tempo favolosa e realistica, cortese e borghese, mitologica e quotidiana. La tragedia, nonostante le inserzioni variamente lagrimevoli, effusive, patetiche, si stempera in una fiaba capace di *delectare*, leggera come un sogno, lontana, in definitiva, da pesanti implicazioni 'sentimentali' o ideologiche.

[235] D, III-IX, pp. 167-169.

CAPITOLO III

«RESUSCITARLA IN FANTASIA MI VENNE». PIRAMO E TISBE CON *HAPPY END* ALLA CORTE DI LUDOVICO IL MORO

Dedicare, nell'ambito della presente tesi, una specifica e cospicua attenzione al testo teatrale (o, meglio, al *testo-spettacolo*)[236] fine-quattrocentesco elaborato da un'insigne personalità politico-culturale del tempo quale Gasparo Visconti,[237] la *Pasitea*, che fortemente esibisce i segni di un interessante commercio intertestuale con la struttura e le forme della *fabula* ovidiana di Piramo e Tisbe, non parrà fuori luogo per un duplice ordine di ragioni: *in primis*, perché il testo del consigliere di Ludovico Maria Sforza detto il Moro, «gioiello del teatro milanese» secondo

[236] Cfr. MARIO BARATTO, *La fondazione di un genere (per un'analisi drammaturgica della commedia del Cinquecento)*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di Maristella de Panizza Lorch, Milano, Edizioni di Comunità, 1980, pp. 3-24: p. 4, con riferimenti a FRANCO RUFFINI, *Analisi contestuale della* Calandria *nella rappresentazione urbinate del 1513: 1. Il luogo teatrale*, in «Biblioteca Teatrale», 15/16, 1976, pp. 70-139 e a IDEM, *Pseudosemiotica, Pseudoteatro: presentazione*, in «Biblioteca Teatrale», 20, 1978, pp. 1-13.

[237] Sul profilo di Gasparo Visconti (1461-1499) resta ancora utilissimo RODOLFO RENIER, *Gaspare Visconti*, in «Archivio Storico Lombardo», XIII, 1886, pp. 509-562 e 777-824 (si citerà dall'estratto: Milano, Tipografia Bortolotti di Giuseppe Prato, 1886). Sui successivi sviluppi dell'indagine sulla biografia del Visconti, anche in relazione alle sue pratiche di mecenatismo, cfr. almeno GRAZIOSO SIRONI, *Gli affreschi di Donato d'Angelo detto il Bramante alla Pinacoteca di Brera di Milano: chi ne fu il committente?*, in «Archivio Storico Lombardo», CIV, 1978, pp. 199-207; CYNTHIA MUNRO PYLE, *Milan and Lombardy in the Renaissance: Essay in Cultural History*, presentation by Paolo Bongrani, Roma, La Fenice, 1997, pp. 59-81; DANTE ISELLA, *Lombardia stravagante. Testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 27-37; e EDOARDO ROSSETTI, *Ritratti di baroni in città e vedute urbane in campagna. Un inedito inventario di Gaspare Ambrogio Visconti (1499)*, in *Squarci d'interni. Inventari per il Rinascimento milanese*, a cura di Edoardo Rossetti, Milano, Scalpendi, 2012, pp. 71-100.

l'icastica definizione di Antonia Tissoni Benvenuti,[238] possiede, come osserva a ragione Paolo Bongrani, una sua specifica valenza letteraria e culturale,[239] che quasi obbliga ad un impegno di *lectura* 'singolativa': «la *Pasitea*, […] per la sua mole, per la sua qualità, per il suo rilievo linguistico, letterario e culturale […] esig*e* un'attenzione e una cura esclusive e del tutto speciali»;[240] in secondo luogo, perché l'analisi della sua evidente relazione con il mito delle *Metamorfosi* oggetto della nostra fitta esplorazione agevolmente conduce al disvelamento di una ricca e complessa simbologia politico-culturale che, ruotante soprattutto attorno all'equazione *Ludovico il Moro = gelso di Piramo e Tisbe*, suggestivamente si dipanava (e continua vividamente a dipanarsi allo sguardo storico-critico-interpretativo) – tra teatro, poesia e arti figurative – alla corte sforzesca, «in un tempo in cui […] [il] poeta Bernardo Bellincioni poteva scrivere: "Venite dico a Atene, oggi

[238] ANTONIA TISSONI BENVENUTI, [*Introduzione* alla *Pasitea* di Gasparo Visconti], in *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Maria Pia Mussini Sacchi, Torino, Utet, 1983, pp. 337-341: p. 337.

[239] Valenza, per così dire, accresciuta, in relazione agli obiettivi specifici della presente dissertazione, dalla circostanza che si tratta, con ogni probabilità, del primissimo testo in cui si estrinseca una torsione in positivo dell'originario *plot* tragico del mito ovidiano, ossia di un'opera che si configura, a ben vedere, anche per es. in relazione alla dimensione pastorale, come una sorta di antecedente dell'*Aminta* del Tasso (di cui si discuterà nel prossimo capitolo).

[240] Cfr. PAOLO BONGRANI, *Lingua e stile nella* Pasitea *e nel teatro cortigiano milanese*, in «Interpres», V, 1983-1984, pp. 163-241 (il contributo è stato poi ristampato in IDEM, *Lingua e letteratura a Milano nell'età sforzesca*. *Una raccolta di studi*, Parma, Università degli Studi, 1986, pp. 85-166; si citerà sempre dalla prima pubblicazione in rivista): «Chi scrive sente preliminarmente la necessità di ritornare sulle ragioni che qualche anno fa l'hanno indotto a non comprendere la *Pasitea* di Gasparo Visconti nell'edizione dei *Canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, […] 1979 (edizione che, pur recando tale titolo, raccoglie in appendice ai due canzonieri tutto il vario materiale sparso dal Visconti in quel cod. Trivulziano 1093 al centro del quale, in copia unica, è conservata anche la *Pasitea*). Devo ammettere che in parte possono aver agito, in maniera sotterranea, quelle astratte barriere tra genere e genere, tra teatro e poesia, che rappresentano spesso un retaggio del nostro apprendistato scolastico; barriere che è sempre opportuno rimettere in discussione e che più che mai, sono ora pienamente convinto, devono cadere quando si studia la cultura letteraria della Milano sforzesca [scrive in nota Bongrani: "Sull'intima affinità tra questi due generi e sulla tendenza alla teatralizzazione della poesia viscontiana mi sono soffermato […] nel mio saggio sulla *Poesia lirica alla corte di Ludovico il Moro*, nel volume di AA. VV., *Milano nell'età di Ludovico il Moro. Atti del Convegno internazionale (Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, 28 febbraio-4 marzo 1983*), Milano, 1983, I, pp. 215-229: pp. 221-222"]. Ma una volta ammessa la possibilità di tale pregiudiziale, devo però subito aggiungere, a giustificazione di quella esclusione, che più di ogni altro motivo ha agito in me la consapevolezza che la *Pasitea*, […] per la sua mole, per la sua qualità, per il suo rilievo linguistico, letterario e culturale non poteva assolutamente essere pubblicata in appendice ad altro, ma esigeva un'attenzione e una cura esclusive e del tutto speciali. Cura ed attenzione che la *Pasitea* ha ricevuto ora nella sua prima moderna comparsa in pubblico, all'interno di un volume che […] rappresenta un contributo veramente nuovo e colma una lacuna grave e non più tollerabile della nostra storia letteraria e teatrale: *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Maria Pia Mussini Sacchi, […] 1983» (pp. 163-164).

Milano"»,[241] cosicché la lettura del singolo testo si fa in realtà, in una simbiotica osmosi tra *micro* e *macro*, tra la punta incisa dal compasso e l'ampio cerchio che esso, a partire da quella punta, è capace di disegnare, lo *starting point*, il sismografo warburghiano[242] per l'avvertimento inter- e trans-disciplinare di una notevole rete encomiastico-propagandistica fondata su di un acuto e ben riuscito riutilizzo moderno del 'nostro' antico mito.

Ma si proceda con ordine. La *Pasitea* di Gasparo Visconti, testo teatrale in cinque atti in ottava e in terza rima, «composto probabilmente tra il 1493 e il 1495»,[243] potrebbe essere definita come una «commedia», una «favola mitologica» oppure, *mutatis mutandis* (ossia non nel senso originario di una *contaminatio* tra memoria classica e sacra rappresentazione medioevale), come un «dramma mescidato» (Vittorio Rossi):[244] contempla, infatti, dopo una prima sezione basata sull'intreccio e

---

[241] ALESSANDRO CUTOLO, *Introduzione* a GASPARE VISCONTI, *Rime*, a cura di Alessandro Cutolo, Bologna, per i tipi dell'Antiquaria Palmaverde, 1952, pp. 7-21: p. 7.

[242] Cfr. ROBERTO VENUTI, *Aby Warburg, 'un sismografo tra le culture'*, in «Moderna», VI, 2, 2004, pp. 13-21.

[243] MARCO CORRADINI, *Dal Moro a san Carlo: la poesia narrativa*, in *Prima di Carlo Borromeo. Lettere e arti a Milano nel primo Cinquecento*, a cura di Eraldo Bellini e Alessandro Rovetta, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 61-90: p. 64. Un'altra attestazione della fortuna tardo-quattrocentesca del mito pare aprire un interessante squarcio sul tema 'Piramo e Tisbe come fenomeno di costume': mi riferisco all'acquisto, nel 1475, da parte di Galeazzo Maria Sforza di due cagnolini di nome Piramo e Tisbe presso un convento veneziano: cfr. F. F., *Piramo e Tisbe rintracciati in un convento di Venezia*, in «Archivio storico lombardo», serie V, XLII/1, 1915, pp. 241-243: «Io non avevo mai saputo e non avrei mai supposto che a Venezia, nel 1475, dovendo acquistare, non so se anche cani grossi, ma cagnolini certo, magari già avviati a legittime nozze, convenisse andarli a rintracciar fra le monache. […] come pensare che le monache si sieno mai occupate ad allevar e vendere cagnolini? Eppure, ecco Sua Magnificenza l'oratore Leonardo Botta, fresco cavaliere della Serenissima e più fresco membro del Consiglio ducale, che dovendo scoprir qualche Piramo e qualche Tisbe, manda ad esplorare per tutta Venezia proprio le sante case delle monache, come fossero i luoghi più indicati per trovarvi il fatto suo. […] Dispaccio di L. Botta al Duca [Galeazzo Maria Sforza]. *Venezia, 4 aprile 1475*. "Per satisfare ad quanto la V. Ill.ma S. me comanda ho facto circhare tutta questa cità per trovare uno paro de cagnoletti, che siano belli ad mio modo. Et tandem ho trovato uno maschio et una femina, li quali hanno, secondo dicono le monache melli hanno venduti, octo mesi, et costano ducati sei d'oro venetiani. […]" Dispaccio di L. Botta al Duca. *Venezia, 7 aprile 1475*. "Per Valentino corero delli merchadanti presente apportatore, mando alla V. Subl.tà uno paro de cagnolini bianchi, maschio et femina, chiamati uno Pyramo, l'altra Thisbe, delli più picolini et manco brutti, che al presente habia questa cittá, advisando la V. Ex.ma Sig.ria che ho facto circhare tuti li monasteri de questa terra et non ho trovato altri cha questi doi, che siano da vedere […]. Io mando questi doi aconzi in una cistella et con una pelle per modo stano benissimo, et el dicto corero m'ha promisso usarli ogni diligentia per portarli ad salvamento. […]"» («[i] documenti sono dell'archivio di Stato di Milano, *Potenze Estere*, Venezia, anno corrispondente», ivi, p. 242, nota 2).

[244] VITTORIO ROSSI, *Il Quattrocento*, Milano, Vallardi, 1938, pp. 531-532. Cfr. IRENEO SANESI, *La commedia*, Milano, Vallardi ("Storia dei generi letterari italiani"), 1944, vol. I, cap. III *Il trionfo del classicismo e gli inizi della commedia erudita*, pp. 134-222: pp. 167-168: «Classica per il contenuto e per la divisione in cinque atti, la *Danae* [di Baldassarre Taccone, 1496] è simile alle sacre rappresentazioni per la struttura, per le didascalie, per l'annunzio che la precede, per la licenza che la segue: se non che l'annunzio è fatto dal poeta in persona invece che da un angelo e la licenza è

sui personaggi tipici della commedia latina (in ispecie di marca plautina), una seconda parte afferente alle pratiche teatrali della cosiddetta «fabula satirica», ossia, in ambito quattrocentesco, mitologico-pastorale, configurandosi quindi come un 'incrocio' tra il secondo e il terzo dei generi teatrali quali risultano per esempio enucleati dal trattato di Pellegrino Prisciani sugli *Spectacula*, databile tra il 1486 e il 1501:[245]

> Et essendo mo che nel theatro se exerciteno tre facte de poeti: tragici, li quali recitano le miserie de' tyranni; comici, che representano li pensieri, affanni e travaglie de' patri de famiglia; satyrici, li quali cantano et representano la dolceza et piacere de le campagne et ville, li amori et inamoramenti de' pastori; perciò li ornati de cadauna de queste scene fra sé serano disimili. Per li tragici gli bisogna adornamenti, palazi, colone et signi et altri regali apparati; per li comici, edificii privati er da citadini cum sue finestre et ussi ad similitudine de comuni edificii; per satyrici bisogna adornarla de arbori, spelunche, silve, monti et altre simile parte agreste.[246]

---

affidata, invece che ad un angelo, al divino Apollo. […] Le composizioni drammatiche del Poliziano, di Niccolò da Correggio, di Baldassarre Taccone, del rifacitor dell'*Orfeo* e dell'autore della *Favola di Orfeo e Aristeo* (alle quali sarà pur da aggiungere la *Pasitea* di Gaspare Visconti, che è però ancora inedita, e di cui mi è noto soltanto, per la breve notizia datane dal Renier, che è divisa in cinque atti e scritta in ottave e ha "su di un fondo plautino […] ricamata una scena mitologica" e fa intervenire alla fine "Apollo, *deus ex machina*", che "scioglie l'intreccio"), ho voluto indicar col nome di favole mitologiche per riguardo al loro contenuto che dalla mitologia direttamente deriva; ma, rispetto ai loro caratteri estrinseci, sono e posson chiamarsi e furono difatti chiamate, da Vittorio Rossi e da altri, drammi mescidati, poiché tutte sovrappongono e mescolano all'inspirazione classica e pagana le forme della rappresentazione sacra. E col nome di drammi mescidati, più che con qualunque altro nome, mi piace di designare i componimenti drammatici di Matteo Maria Boiardo e di Galeotto del Carretto, i quali sono pur mitologici nella sostanza e contengon pure talvolta un'allegoria poeticamente adombrata, sicché rientrano anch'essi nella grande famiglia delle favole mitologiche e delle rappresentazioni allegoriche […], ma dalle une e dalle altre possono, in qualche maniera, distinguersi o per la maggiore ampiezza dello svolgimento o per la minor parte concessa all'elemento mimico e coreografico o, infine, per l'argomento stesso che vi è trattato».

[245] Gli *Spectacula*, tràditi da un unico manoscritto mutilo, sono stati modernamente pubblicati in: FERRUCCIO MAROTTI, *Storia documentaria del teatro italiano. Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 53-77; PELLEGRINO PRISCIANI, *Spectacula*, a cura di Danilo Aguzzi Barbagli, Modena, Panini, 1992; e IDEM, *Spectacula*, a cura di Elisa Bastianello, glossario a cura di Olivia Sara Carli, Rimini, Guaraldi, 2015. Cfr. inoltre almeno ANTONIO ROTONDÒ, *Pellegrino Prisciani (1435 ca.-1518)*, in «Rinascimento», XI, 1960, pp. 69-110 e GIULIA TORELLO HILL, *Gli* Spectacula *di Pellegrino Prisciani e il revival del teatro classico a Ferrara*, in «engramma», 136, 2016.

[246] Cit. in ANTONIA TISSONI BENVENUTI, *Introduzione* a *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, cit., pp. 9-26: pp. 21-22. Cfr. ivi, pp. 21-23: «negli ultimi decenni del secolo troviamo […] a Ferrara l'unica opera quattrocentesca che abbia per oggetto esclusivamente il teatro: gli *Spectacula* di Pellegrino Prisciano*;* […] la sua particolareggiata descrizione dei tre generi teatrali è per noi di grande utilità per valutare il grado di coscienza che poteva esistere in proposito anche fuori dalle scuole umanistiche […]. Il terzo genere, la fabula satirica, è quello che più incuriosisce noi ed è anche il più discusso dagli umanisti, proprio perché poco noto e quasi completamente privo di esempi classici sopravvissuti. Se ne discute soprattutto – e non sempre correttamente – nelle introduzioni ai satirici, a causa della confusione creata dal comune nome latino *satyra*, che indica sia la fabula satirica greca, sia la *satura* latina, sia le satire di Lucilio, Orazio, Persio e Giovenale.

Cynthia Munro Pyle, che per prima ha fornito un'edizione moderna del testo del Visconti nell'ambito della sua tesi incentrata sull'*Orfeo* del Poliziano e su sei favole

---

Ma c'è anche chi ha idee chiare in proposito, ed è prima di tutti il Poliziano […]. L'argomento doveva stargli a cuore perché vi ritorna più volte, dall'inizio del corso su Stazio (il primo corso accademico, tenuto nel 1480-81) alla seconda centuria dei *Miscellanea* (28) [cfr. ANGELO POLIZIANO, *Miscellaneorum centuria secunda*, per cura di Vittore Branca e Manlio Pastore Stocchi, editio minor, Firenze, Olschki, 1978, pp. 18-19], con più sicurezza e chiarezza, rimandando sempre in prima istanza all'*Ars poetica* di Orazio […]. Il Poliziano già nel suo primo scritto individua nel *Ciclope* di Euripide l'unica fabula satirica classica giunta sino a noi ed indica chiaramente le caratteristiche del genere in opposizione sia alla tragedia e alla commedia, sia alle satire latine: "satyrice autem poesis ilaritatem luctibus admiscet atque a luctu in gaudium desinit" e "Satyrice vero a satyris vocata, qui ipsam invenerunt, idest a rusticis et humilibus personis" [ANGELO POLIZIANO, *Commento inedito alle* Selve *di Stazio*, a cura di Lucia Cesarini Martinelli, Firenze, Sansoni, 1978, pp. 54 e 55]. Nella *Praelectio in Persium* cita anche la descrizione della scena satirica fatta da Vitruvio [cfr. *Angeli Politiani Opera, quae quidem extitere hactenus, omnia…*, Basilea, 1553, p. 514: "Scena praeterea satyrica, ut autor est Vitruvius, arboribus, speluncis, montibus, reliquisque agrestibus rebus, in topiarii speciem deformatis ornabatur"]. […] È […] innegabile che la maggior parte dei testi del teatro di corte di questo periodo richieda una scena del terzo tipo, cioè satirica. Non vanno sottovalutati i suggerimenti in proposito che potevano venire da opere come quella del Prisciani, ma bisogna anche tenere nel debito conto l'influenza diretta che proprio l'*Orfeo* polizianesco esercitò. […] La *fabula* satirica quattrocentesca è di contenuto mitologico (ma si tratta di dei e miti minori) ed è solitamente ambientata in una campagna arcadica abitata da pastori innamorati […]. Proporre al pubblico dei e miti antichi rispondeva […] ad una precisa esigenza del gusto contemporaneo, largamente documentata nelle arti figurative. Ma la presenza degli dei sulla scena ha anche altre valide motivazioni: essi permettevano l'evasione in un mondo superumano svincolato dalle regole morali e sociali quotidiane, al quale i signori di diritto erano assunti, attraverso continui paragoni o addirittura identificazioni con gli dei». Cfr. inoltre DANILO AGUZZI BARBAGLI, *Introduzione* a PELLEGRINO PRISCIANI, *Spectacula*, cit., pp. 9-30: pp. 18-19: «sicuramente assai significativo […] [è] il modo in cui il Prisciani utilizza, differenziandosi dall'Alberti [*De re aedificatoria*], un […] passo del *De architectura* [di Vitruvio], divenuto notissimo nel Rinascimento non solo tra quanti si occuparono di architettura teatrale, ma anche e forse con maggiore scrupolo, tra gli studiosi di teorie letterarie. Si tratta della celebre distinzione delle caratteristiche della scena tragica, comica e satirica [*De architectura*, V, 6, 9: "Genera autem sunt scaenarum tria: unum quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum. Horum autem ornatus sunt inter se dissimili disparique ratione, quod tragicae deformantur columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus; comicae autem aedificiorum privatorum et maenianorum habent speciem prospectusque fenestris dispositos imitatione, communium aedificiorum rationibus; satyricae vero ornantur arboribus, speluncis, montibus, reliquisque agrestibus rebus in topeodis speciem deformati"]. Parlando sulla scia di Vitruvio di questa tripartizione delle scene, l'Alberti si limita ad indicare sommariamente i generi letterari per cui viene ideata [*De re aedificatoria*, VIII, 7: "Cumque in theatro triplex poetarum genus versaretur, tragicum, qui tyrannorum miserias recitarent, comicum, qui patrum familias curas et sollicitudines explicarent, satyricum, qui ruris amoenitates pastorumque amores cantarent, non deerat ubi versatili machina e vestigio frons porrigeretur expictus et appareret seu atrium seu casa seu silva prout iis condiceret fabulisque ageretur"]. Riflettendo sul medesimo tema il Prisciani traduce prima il passo dell'Alberti ora ricordato; poi, evidentemente insoddisfatto, interpola, aggiunge cioè una libera traduzione del passo di Vitruvio e insiste, come sembrerebbe lecito aspettarsi da chi abbia pratica di allestimenti scenici, nel connettere i particolari architetturali e pittorici delle diverse scenografie ai generi drammatici da cui dipendono».

mitologiche del tardo Quattrocento settentrionale,[247] ha inteso la *Pasitea* come una favola mitologica che vira verso il tipo della commedia erudito-classicheggiante cinquecentesca:

> Among the seven, the *Pasithea*, written probably between 1493 and 1497 and thus coming, I believe, at or near the end of the series of *favole mitologiche*, moves in a new direction. While based in large part on the Babylonian legend of Pyramus and Thisbe, and while containing a scene which refers directly to the myth of Apollo and Daphne, Gaspare Visconti's *Pasithea* consists primarily of elements, characters and situations taken from classical Roman comedy. […] it leads us directly to the vernacular *commedie erudite* (or are they better styled *commedie classicheggianti*?) of Mantovano, Ariosto, Bibbiena and others.[248]

> […] we can enter even today the world of the *favole mitologiche*, and can visualize, at least partially, the performances of these little plays at gala occasions offered to the members of a court, or in some cases to the people of a city. Their composition and production were distractions for the poets, scholars and men of politics who composed them and arranged for their presentation. They were pastimes. Yet however light and entertaining these *favole* may have been, they could not be cut off from the humanist currents of the time. In exhibiting so many elements of classical comedy, and so few from the medieval religious tradition to which Poliziano's *Orfeo* has, I think to an exaggerated extent, been linked, Gaspare Visconti's *Pasithea* leads us away from its own little genre and directs us towards the *commedia erudita* or *classicheggiante* of the high Renaissance in Italy.[249]

Ma non si può non rimarcare che è al genere-commedia che Gasparo Visconti, «generos[o] cava*l*ier[e]» della corte sforzesca (Antonio Calmeta),[250] si rivolge

---

[247] Cfr. CYNTHIA MUNRO PYLE, *Politian's* Orfeo *and Other* Favole Mitologiche *in the Context of Late Quattrocento Northern Italy*, Dissertation, Columbia University, 1976, pp. 207-261.

[248] EADEM, *Towards Vernacular Comedy: Gaspare Visconti's* Pasithea, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, cit., pp. 349-360: p. 351.

[249] Ivi, pp. 359-360.

[250] Cfr. VINCENZO CALMETA, *La vita di Serafino Aquilano* [*Vita del facondo poeta vulgare Serafino Aquilano per Vincenzo Calmeta composta*], in IDEM, *Prose e lettere edite e inedite (con due appendici di altri inediti)*, a cura di Cecil Greyson, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1959, pp. 60-77: pp. 70-72: «Occorse in quel tempo a Ludovico Sforza dil Ducato de Milano investirse, al quale atto ordinò molto cerimoniosa e memorabile festa, alla quale tutti li prìncipi de Lombardia comparsero: tra li altri el Marchese de Mantoa, el quale seco menò Serafino. Ivi forno fate representazioni, conviti, diverse feste, recitazioni e spettaculi, in li quali ogni omo de ingegno se sforzò la soa virtù dimostrare. Aveva per soa dilettissima consorte il Duca Ludovico Beatrice da Esti, di Ercule Duca di Ferrara figliola, la quale avvenga che fusse su el fiore de la adolescenza soa, era di tanto perspicace ingegno, affabilità, grazia, liberalità e generosità decorata, che a qual se voglia memorabile donna antica si poteva equiperare, non avendo mai el pensiero in altro che in cose laudabili dispensare el tempo. Era la corte soa de omini in qual se voglia virtù et essercizio copiosa, e sopra tutto de musici e poeti, da li quali, oltra le altre composizioni, mai non passava mese che da loro o egloga o comedia o tragedia o altro novo spettaculo o representazione non se aspettasse. Leggevasi ordinatamente a tempo conveniente l'alta *Comedia* del poeta vulgare per uno Antonio Grifo, omo in quella facultà prestantissimo; né era piccola relassazione de animo a Ludovico Sforza, quando, assoluto da le grande occupazioni del Stato, poteva sentirla. Ornavano quella corte tre generosi cavallieri, li quali, oltra la poetica facultate, di molte altre virtù erano insigniti: Nicolò da Correggio, Gasparro Vesconte, Antognetto da Campo Fregoso; e altri assai, tra

primariamente per la complessiva definizione della propria opera: si pensi anche soltanto all'intitolazione contenuta nel manoscritto Trivulziano 1093, parzialmente autografo, da cui il testo teatrale è unicamente tràdito (alla mano dell'autore si devono alcune correzioni testuali):[251] «Interloqutori de questa Comedia del Magnifico domino Gaspar Vesconte la quale è intitulata Pasitea»[252] e alla scheda di sapore filologico premessa al testo,[253] in cui si discute di Cecilio «primo poeta tra i Comici» e in cui, tra l'altro, si legge: «non è parso inconveniente al compositore de la infrascripta comedia».[254]

L'operazione di *self-fashioning*[255] è coadiuvata peraltro dalle attestazioni della ricezione, chiaramente indicanti il genere comico come orizzonte principale di riferimento: si leggano, in questo senso, i «due componimenti d'elogio che il Visconti

---

li quali era ancor io, che di secretario con quella inclita e virtuosissima donna il luoco ottenneva. E appresso di costoro era Piceno e alcuni altri giovenetti che, dando di sé non piccola espettazione, le primicie de' loro ingegni alli più provetti offerivano. Né bastava alla Duchessa Beatrice solamente li virtuosi di soa corte premiare et essaltare, ma da quale se voglia parte de Italia, donde poteva avere composizioni di qualche elegante poeta, quella como cosa divina e sacra in li suoi secretissimi penetrali reponeva, laudando e premiando ognuno secondo era il grado e merito di soa virtude. In modo che la vulgare poesia e arte oratoria, dal Petrarca e Boccaccio in qua quasi adulterata, prima da Laurenzio Medice e suoi coetanei, poi mediante la emulazione di questa e altre singularissime donne di nostra etade, su la pristina dignitade essere ritornata se comprende. A Serafino dunque parendo aver un'altra monarchia di Ottaviano ritrovato e un vivere a soa natura tanto conforme che ogni altro piacere li fece uscire de la memoria, deliberò in corte de Milano fermare li suoi pensieri, e tutto a corteggiare il Duca e la Duchessa se dispose; e avvenga che né a ferma provisione, né per obbligazione di servitù in corte dimorasse, nientedimeno non solo era ben visto e accarezzato, ma presentato continuo e suvvenutoli onorevolmente di tutte quelle cose ch'al suo sustentamento erano opportune».

[251] Per la descrizione del codice, cfr. PAOLO BONGRANI, *Introduzione* a GASPARO VISCONTI, *I canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, edizione critica a cura di Paolo Bongrani, Milano, Mondadori, 1979, § *Le testimonianze*, pp. XIX-XXVI: pp. XIX-XXIII.

[252] GASPARO VISCONTI, *Pasitea*, in *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, cit., pp. 342-396 [d'ora in poi: *Pasitea*]: p. 342.

[253] Il testo della 'scheda filologica' è il seguente: «Fu openion de li antiqui che Cecilio fusse il primo poeta tra i Comici, e benché molte auctorità se puotessero circa questo allegare, bastarà per adesso la auctorità de Aulo Gellio in le *Nocte Attice* il quale a questo proposito adduce li infrascripti versi de Vulcatio Sedigito: "Multos incerto certare hanc rem videmus / palman poetae Comico cui deferant / eum me iudice errore dissolvam tibi / contra ut si quis sentiat nihil sentiat / Cecilio palmam statuo de Comico / Plautus secundus facile exuperat caeteros etc.". Cecilio soprascripto, per quello che Eusebio *De temporibus* refferisca, et Christoforo Landino sopra el vigessimo secundo capitulo del *Purgatorio* di Dante afferma, fu de patria Milanese. Unde non è parso inconveniente al compositore de la infrascripta comedia, parimente milanese, introdure epso Cecilio a recitare il prologo e l'argumento de la prefata comedia. Compose Cecilio molte comedie, tra l'altra una intitulata *Asoto*, una altra *Arpaio*, un'altra *Plozio*» (*Pasitea*, p. 343).

[254] *Ibidem*.

[255] Ovviamente nell'accezione, perimetrata da STEPHEN GREENBLATT, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1980, di consapevole costruzione della propria identità intellettuale e letteraria in relazione (e in risposta) alle dinamiche del contesto sociale, politico e culturale; cfr. per esempio la recensione di THOMAS M. GREENE al volume di Greenblatt, in «Comparative Literature», 34, 2, 1982, pp. 184-186.

ricevette e conservò tra le sue carte, e che dopo la sua morte i familiari si preoccuparono di riportare sul "libro" del poeta, il ms. Trivulziano 1093, giustamente a fianco della *Pasitea*, alle cc. 73v e 74r», ossia «due epigrammi latini, uno di Bartolomeo Simonetta […] e l'altro di un "Gulielmus F." che purtroppo è difficile identificare, il quale ha fornito in un sonetto anche la versione volgare del suo componimento latino»:[256]

D(omini) Bartholamei Simonettae

Cincta corymbiferos comedia garrula crines
et socco roseos vincta nitenti pedes,
tecta revise quibus mutant Helicona sorores
et dic iudicio facta superba meo:
– Romanis ego sum spectari digna theatris
et possum Mauro sola placere deo –.

Gulielmus F. ad comediam Mag(nifi)ci D(omini)
G(aspa)ris Vice(comitis) eq(ui)tis et senatoris

Egredere antiquis comoedia digna theatris
et rerum dominos exhilarare viros!
Qui cupit ardentes iuvenum cognoscere curas
atque pharetrati spicula noscere dei
te petat, anguigerae quam Gaspar gloria gentis
condidit, insubria primus in urbe lepos.
Haud locus hic tristi carpentibus omnia morsu!
Prepon et ars turpem semovet invidiam.
Sic alias vincis, prudens et Maurus in orbe
exuperat cunctos et sine fraude duces.

Idem

Comedia digna de antiqui theatri
e relegrar lo aspetto grave e sancto
de quei ch'ebber il mondo tutto quanto
già sotto il sceptro et di virtù fur patri.
Livor maligno coi denti rei et atri
nocer non ti porà, ché in ogni canto
l'arte observata et il decoro accanto
superar fanti de invidia i baratri.
A compararte non convien a quelli
ch'ebber in simel cosa principato,
ché in altra lingua par tuo stil favelli.
Questo scio, che i moderni hai superato
non manco quanto il divo Mor excelli,

[256] PAOLO BONGRANI, *Lingua e stile nella* Pasitea, cit., p. 170.

che di sua fama ha tutto il mondo ombrato.[257]

Ad ogni modo, entro questo peculiare intreccio tra *comico* e *satirico*,[258] è nella seconda sezione del testo (ossia nel versante maggiormente *satirico*),[259] in particolare dal terzo atto (che invero funziona come da cerniera tra le due zone 'genericamente' connotate) e, con ancor maggior vigore, dal quarto atto in poi, che i riferimenti intertestuali, ad un tempo di marca tematico-contenutistica e di segno formale-stilistico, al mito di Piramo e Tisbe diventano più frequenti e intensi, emergendo talora (come nel quarto atto) in modo assai spiccato, ma non – si badi bene – come elementi aggiunti progressivamente nel corso della creazione letteraria, bensì come esplicitazione narrativamente 'seconda' della sorgente originaria dell'ispirazione complessiva, fondata sull'intento palesemente encomiastico.[260]

---

[257] Cit. in PAOLO BONGRANI, *Lingua e stile nella* Pasitea, cit., pp. 240-241. Cfr. ivi, p. 171: «mi limito ad osservare la chiara definizione del testo del Visconti come "comoedia" che appare subito dai primi versi di entrambi gli epigrammi, e insieme l'altrettanto chiara sottolineatura del suo carattere comico ("garrula"), della sua capacità di "exhilarare viros". Questo è un dato che deve essere tenuto in conto anche dai lettori moderni, perché certi bruschi abbassamenti di tono che si verificano in alcune parti inizialmente liriche (penso, per es., ai due monologhi di Dioneo e di Pasitea nel III atto) si dovranno spiegare non come involontarie cadute ma come desiderio di riguadagnare la fondamentale dimensione comica dell'opera. Del resto, che la commedia avesse regole e artifici suoi propri, ai quali il Visconti sembra essersi attenuto, è un punto che specialmente Guglielmo fa emergere dai suoi versi».

[258] Cfr. ivi, pp. 192-193: «Le descrizioni dei diversi generi teatrali che nel secondo Quattrocento ci hanno lasciato umanisti e uomini di corte (non molte, in verità, come appare dalla accurata disamina della Tissoni Benvenuti, alle pp. 21-22 della sua *Introduzione* generale) si attagliano assai bene alla *Pasitea*, sia quando si riferiscono al genere comico sia quando definiscono quel genere molto meno noto che va sotto il nome di fabula satirica. Pellegrino Prisciani, ad es., considera poeti comici coloro che "representano li pensieri, affani e travaglie de' patri de famiglia", e il nostro pensiero corre subito alla figura di Crisalo [si tratta del padre avaro di Dioneo-Piramo]; d'altra parte il Poliziano riconosce come peculiare della fabula satirica, così chiamata per la sua origine e per il suo carattere rustico e pastorale, il fatto che essa "ilaritatem luctibus admiscet atque a luctu in gaudium desinit": aspetti che sono tutti presenti negli atti finali dell'opera del Visconti. […] la *Pasitea* contamina, dunque, questi due generi, il comico e il satirico. Dopo il progressivo abbandono del registro comico dei primi due atti nel corso dell'atto III, di tono prevalentemente elegiaco e amoroso, l'elemento mitologico-pastorale diviene centrale negli atti IV e V: nell'atto IV "i due giovani innamorati che dovevano incontrarsi felicemente al canto del gallo in un boschetto fuori dalle mura della città, si trovano invece a rivivere il tragico mito di Piramo e Tisbe, con una cornice di pastori-spettatori, emotivamente coinvolti" [ANTONIA TISSONI BENVENUTI, *Introduzione* a *Pasitea*, cit., pp. 338-339]; nell'atto V si ha infine il miracoloso intervento di Apollo che resuscita Dioneo e Pasitea e convince Crisalo ad acconsentire al matrimonio, cosicché l'opera veramente "a luctu in gaudium desinit"».

[259] I due registri principali, per quanto eminentemente cospicui nelle due rispettive zone testuali, tendono a contaminarsi e compenetrarsi continuamente lungo l'arco di tutta l'opera, specialmente per l'inserzione del *comico* nella zona *mitologico-pastorale* (si pensi per es. all'intervento del servo Pseudolo, che sveglia con ritardo Dioneo, inserito tra l'attesa di Pasitea-Tisbe e il suicidio di Dioneo-Piramo: *Pasitea*, pp. 379-380).

[260] Cfr. PAOLO BONGRANI, *Lingua e stile nella* Pasitea, cit., p. 193: «Centrale nell'economia del IV atto (e di parte del V), anche nel quadro dell'intera commedia il mito di Piramo e Tisbe […]

Già nel *Prologo*, infatti, perlomeno due elementi si riferiscono chiaramente alla vicenda ovidiana (e alla sua trasfigurazione): non solo, come è stato detto,[261] il rimando all'ombra protettrice di Ludovico il Moro già allude alla torsione dell'elemento arboreo del mito in una direzione encomiastico-celebrativa:

> […] men non ha mia patria che mai have
> di ben, di gloria, sotto un Moro a l'ombra
> che di sua fama tutto el mondo ingombra.[262]

ma è il personaggio prologante stesso, il commediografo latino Cecilio Stazio, a prefigurare, a mio avviso (e non mi pare sia stato sottolineato nella precedente letteratura critica), nella sua resurrezione (funzionale, *iuxta* l'intento autoriale/principesco di proporre una milanesità teatrale polemica nei confronti dei volgarizzamenti plautini e terenziani di marca ferrarese,[263] all'introduzione e alla presentazione di un'opera che dichiara di aver ispirato), l'elemento maggiormente dirompente e macroscopicamente straniante rispetto all'originario *récit*, ossia la resurrezione dei due giovani amanti da parte di Apollo *deus ex machina*,[264] configurandosi pertanto – direi – nella sua stessa presenza in scena come affascinante *mise en abyme* dell'intera opera:

> PROLOGO
>
> Cecilio sono, al qual dato ha la palma
> il coro de i Latin de la comedia.

---

deve essere considerato non come un elemento aggiuntivo e in qualche modo fuorviante rispetto a un primitivo tracciato, ma, al contrario, elemento fondamentale del testo, forse stimolo iniziale alla sua stessa composizione. Alla luce delle nostre conoscenze sulle occasioni di poesia preferite dal Visconti e dai rimatori suoi pari, la possibilità di sfruttamento cortigiano a cui quel mito si prestava a Milano (per via dell'identità tra il moro, cioè l'albero del gelso che subirà la straordinaria metamorfosi dei suoi frutti, e Ludovico il Moro) doveva apparire talmente allettante da indurre, io credo, ad ideare e costruire attorno ad esso un'intera opera».

[261] Cfr. *ibidem*: «D'altra parte è il testo stesso che depone in questo senso. Si ricordi come già nel *Prologo*, tessendo il primo elogio di Ludovico, il Visconti accenni al tema "Moro : gelso" ("sotto un Moro a l'ombra")».

[262] *Pasitea*, p. 345. Come si vede, il sonetto di Guglielmo mutua da questi versi la clausola finale: «non manco quanto il divo Mor excelli, / che di sua fama ha tutto il mondo ombrato».

[263] Cfr. ANTONIA TISSONI BENVENUTI, *Introduzione* a *Pasitea*, cit., pp. 337-338: «La milanesità della commedia è dichiarata, direi polemicamente ostentata: destinatario della rivendicazione è sicuramente Ercole d'Este [suocero di Ludovico il Moro] con il suo teatro dei volgarizzamenti […]. Il Visconti rispetta le regole del gioco, che imponevano la scelta di un teatro in qualche modo classico e indica una nuova via alla classicità esclusivamente milanese, riscoprendo e indicando in Cecilio l'iniziatore di un'autonoma tradizione teatrale locale. Cecilio Stazio infatti non solo è milanese di nascita, ma secondo il canone di Vulcacio Sedigito (in Aulo Gellio, *Noct. att.*, XV, 24), nella lezione nota al Visconti e riportata all'inizio dell'opera, è "primo poeta tra i comici", con Plauto al secondo posto». Cfr. per es. anche MARCO CORRADINI, *Dal Moro a san Carlo*, cit., p. 65.

[264] Cfr. ANTONIA TISSONI BENVENUTI, *Introduzione* a *Pasitea*, cit., p. 341: «Non è prevista nessuna macchina scenica: Apollo non è un *deus ex machina*, anche se la sua funzione è quella, e la resurrezione dei due giovani è da lui solamente narrata».

Nel Campo Eliso pien di eterna calma
sto, senza sentir cosa che mi tedia,
in compagnia di più d'una excelsa alma
che ivi dal Cel sortita ha la sua sedia;
ma benché sii ogni spirto in virtù lauto,
pur più me stringo cum Terenzio e Plauto.
Qui ragionamo, per non star in ozio,
l'un del Eunuco e l'altro de lo Anfitrio,
io del Asoto, Arpaio o del mio Plozio,
o d'altre opere nostre a nostro arbitrio.
Cossì passando in litteral negozio
ardemo in fuoco di virtù qual nitrio
e in questa, excepte le divine viste,
più che in cosa altra nostro ben consiste.
E perché la mia patria è il bon Milano,
Milan, d'ogni paese il più suave,
a Iove, da quel cel che è più soprano,
per crescere il mio ben, non parve grave
per un suo messo farme aperto e piano
che men non ha mia patria che mai have
di ben, di gloria, sotto un Moro a l'ombra
che di sua fama tutto el mondo ingombra.
E non pur gli è piaciuto darme aviso
de quel ch'è sopradecto, col suo messo,
ma al corpo, dove il spirto era diviso,
tornare e farme vivo m'ha concesso,
tanto ch'io mostri al vostro audito e viso
certo concepto ch'ho nel pecto messo
d'un mio compatriota. Ognun stii attento,
che appresso a questo segue lo argumento.

ARGUMENTO

Crisalo avar morir vòl desperato,
chè 'l figlio suo Dioneo la casa invola;
e lui, di Pasitea innamorato,
galeggia a la francese e a la spagnola.
Convengon de sposarse, e adverso fato
fa di sua man, cum una spada sola,
se uccidono, e Apol d'una erba li onge
che gli aviva, poi insieme li conionge.[265]

Inoltre, anche nei primi due atti alcune spie testuali testimoniano il rapporto con l'archetipo ovidiano: certo, la direzione principale del racconto è un'altra, attiene alle preoccupazioni dell'avaro Crisalo,[266] padre di Dioneo (*alias* Piramo), che vede tutte

[265] *Pasitea*, pp. 344-346.

[266] Segnalo un cortocircuito tra biografia e letteratura che non mi sembra sia stato fin qui indicato: a mio avviso, nel rapporto tra Crisalo e il servo Pseudolo è ravvisabile una qualche deformazione parodica della relazione tra il Visconti stesso ed un suo protetto, Donato Bramante; sintomatico, in

le sue ricchezze dilapidate dal figlio che, entro la storia d'amore con Pasitea (*alias* Tisbe),[267] si dà in folli spese suntuarie («CRISALO: […] Non vede tu quante excessive pompe, / quante gale francese e a la spagnola? / questo è il dolor che più che altro mi rompe, / e mostra ben come il cervel li vola, / perché per questo in molto mal prorompe: / ora il granaro, et or la casa invola, / onde io, che i danni mei vedo e considero, / morte per minor pena ognor desidero»),[268] e alle strategie dei servi (Pseudolo e Promo) che tentano di ottenere il proprio *particulare*, ossia il maggior guadagno possibile dal dissidio familiare; eppure, al di là del generico motivo dell'amore contrastato, paiono contare alcuni specifici echi immediatamente riconoscibili: la vicinanza della casa dell'amata e il motivo del muro:

---

questo caso, il micro-episodio in cui «in cambio di un paio di calze [Crisalo] pretenderebbe da Pseudolo che gli risolvesse un problema che ha appena definito di vitale importanza per sé» (*Pasitea*, *comm. ad loc.*, p. 352): «CRISALO. Va de mia parte, e giuro tutti i dei / donarte un par de calze belle e nove / se tanto fai cum arte e cum ingegno, / che mi levi il dolor de che ho il cor pregno» (*Pasitea*, I, ii, 157-160, p. 352): episodio, questo, da confrontare con alcune attestazioni del rapporto Visconti/Bramante (cfr. BORTOLO MARTINELLI, *La biblioteca (e i beni) di un petrarchista: Gasparo Visconti*, in *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale. Atti del Convegno (Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985)*, a cura di Cesare Bozzetti, Pietro Gibellini, Ennio Sandal, Firenze, Olschki, 1989, pp. 213-261: p. 215, nota 9 e p. 219: «Dal sonetto-dialogo, *Bramante, tu se' mo' troppo scortese*, apprendiamo che il Bramante mandava sovente a richiedere "calze" al poeta, e questo fatto può significare che il Bramante non soggiornava direttamente in casa di Gasparo, ma piuttosto doveva trovarsi in una delle "casine" annesse al terreno della casa di Gasparo»; «Di fronte al patetico lamento del Bramante, nel sonetto *Quelle mie calze che già vostre furo*, sempre preso nella morsa di una suprema indigenza, e al suo sapido motteggio con Gasparo Visconti nel sonetto *Bramante, tu se' mo' troppo scortese*, non si può non maturare l'impressione che l'esercizio della nuova professione del letterato, soprattutto di estrazione petrarchesca, venga sempre più richiedendo il consistente supporto di una copiosa serie di beni materiali»; sul Visconti mecenate di Bramante, cfr. RICHARD V. SCHOFIELD, *Gaspare Visconti, mecenate del Bramante*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530). Atti del Convegno Internazionale (Roma, 24-27 ottobre 1990)*, Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut) – Istituto Storico Germanico di Roma, a cura di Arnold Esch e Christoph Luitpold Frommel, Torino, Einaudi, 1995, pp. 297-324).

[267] Per quanto concerne l'onomastica dei due protagonisti, è interessante osservare la chiara ascendenza boccacciana di *Dioneo* e la caratura omerico-polizianea di *Pasitea*: cfr. CYNTHIA MUNRO PYLE, *Towards Vernacular Comedy*, cit., pp. 352-353: «The name of one of the two principal characters, and hence the title of the play, *Pasithea*, may have been suggested to Visconti by the lines from Poliziano's *Stanze per la giostra*, where Venus sends Pasitea with a dream to Iulio: "Pasitea fe' chiamar, del Sonno sposa, / Pasitea, delle Grazie una sorella, / Pasitea che dell'altre è più amorosa, / quella che sovra a tutte è la più bella…" [ANGELO POLIZIANO, *Stanze cominciate per la giostra di Giuliano de' Medici*, edizione critica a cura di V. Pernicone, Torino, 1954, II, 22, 1-4]. While the name Pasithea appears as early ad Hesiod, in the *Theogony* (l. 246) Pasithea is a Nereid, rather than one of the Graces. She occurs as a Grace and wife-to-be of Hyonos in the *Iliad* (XIV, 269, 276) which of course Poliziano knew intimately. In the *Stanze*, Poliziano specifies non only that she is one of the Graces, but that she is the most beautiful one, a point which is taken up by Visconti in the fifth act of his play, where a shepherd describes her as "più bella che Venere dea", and states that if it is she who has died, "Beltate è morta seco, e leggiadria"».

[268] *Pasitea*, I, ii, 129-136, p. 351.

PSEUDOLO. Patron, te l'ho voluto far intendere
già molti giorni fa, più e più volte,
che 'l tuo figliol (se 'l ver posso comprendere)
par che ad una *vicina* gli ochi volte,
e lei d'amor li studia il cuor incendere
cum atti e cenni e sguardi e arte molte.[269]

MASTROPA. […] E sapeva che al *muro consueto*
cum desiderio summo l'aspettavi,
onde aveva gran duol nel suo secreto
posta nel mezo de dui casi gravi.[270]

DIONEO. Altro non vo' se non che tu te ingegni
de ritrovare alcun secreto loco,
dove possiamo alquanto insieme stare,
che non ce possa *ostacol* seperare.[271]

Non solo. Nel secondo atto si avverte fortissima l'influenza dei cantari per il particolare, aggiunto rispetto al *plot* originario, delle angosce di Dioneo-Piramo che non comprende perché la sua amata manchi da un po' di tempo a questa parte ai fissati appuntamenti; ma se nel cantare C la motivazione risiedeva nella forzata prigionia di Tisbe:

Et volendo vietar quel ch'era duro,
[*gli parenti di lei*] a Tisbe chomandàr che mmai non gisse
di fuor de chasa e cche tra un cierto muro
cho lla madre di lei [star] si dovesse;
quel parve alla fanciulla molto schuro,
ma pur chonvenne ch'ella el sofferisse,
e fra ssè stessa dicieva piangendo:
– Chome farò, Pirramo non vedendo?

Pirramo, non sappiendo che cciò sia,
si maraviglia che Tisbe non vede;
ognior piangiendo chon secho dicia:
– Or fuss'io hora là dov'ella siede!
Forse che à mal la bella Tisbe mia? – ,
e per llej forte ridolendo stride;
or qua or là rimirando [n]'andava,
se potesse veder quella ch'amava.[272]

la ragione si fa qui, coerentemente con il generale assetto comico, ancor più realistica e 'umile': Pasitea-Tisbe, spiega la mezzana Mastropa, è stata trattenuta a casa da una

[269] Ivi, I, ii, 121-126, p. 351, corsivo mio.
[270] Ivi, II, iv, 145-148, p. 365, corsivo mio.
[271] Ivi, III, iv, 163-166, p. 375, corsivo mio.
[272] *I cantari di Piramo e Tisbe*, ed. Ugolini, cit., p. 153.

malattia di sua madre[273] (si osservi anche il motivo dell'immaginazione d'amore, anch'esso già presente nei cantari:[274] «Già son dui giorni, e pur son vivo ancora, / ch'io non ho visto l'unico idol mio, / per ben che *'l veda sempre a ciascuna ora / cum gli ochi de la mente e del desio*», corsivo mio):

DIONEO. Quanto è crudel quel venenato chiodo
ch'ha in mezo il cor chi ad Amore è supposto!
I' me destrugo, i' me consumo e rodo,
io son in le tenaglie e in croce posto;
già son dui giorni che mia vita è rea
per non aver veduto Pasitea.
Già son dui giorni, e pur son vivo ancora,
ch'io non ho visto l'unico idol mio,
per ben che 'l veda sempre a ciascuna ora
cum gli ochi de la mente e del desio.
Apresso a questo uno altro duol mi accora,
ch'io temo qualche caso adverso e rio,
perché Fortuna spesso mi contrasta,

[273] Un analogo passaggio narrativo si riscontra nel poemetto in ottave, in otto libri, del medesimo Gaspare Visconti, *Di Paulo e Daria amanti* (1495) [GASPARE VISCONTI, *De Paulo e Daria amanti*, impresso per magistro Philippo Mantegatio dicto el Cassano in la Excellentissima Citade de Milano nel anno Mccclxxxxy a dì primo de aprile]: «Paulo si reca all'appuntamento e con speciale agilità si arrampica alla finestra di Daria. Ma Daria non c'è. Essendo la madre di lei stata sorpresa da una colica, ella è ad assisterla» (la citazione è tratta dalla sintesi fornita da RODOLFO RENIER, *Gaspare Visconti*, cit., p. 63). Invero, il poemetto mostra molti punti di contatto intertestuali con il mito ovidiano di Piramo e Tisbe e intratestuali con la commedia del Visconti (e non solo): l'*incipit* è segnato dal ritrovamento da parte del Bramante, nell'ambito dei lavori di rinnovamento del chiostro di Sant'Ambrogio, di un epitaffio in versi, che brevemente allude alla storia di Paulo e Daria, ricostruita «con l'occhio della fantasia» dal poeta-narratore (ivi, p. 59), un'epigrafe tombale – questa – che sarà utilizzata nel polo opposto della narrazione, ossia nella conclusione del racconto, dall'Anguillara nel suo volgarizzamento ovidiano; come nei cantari, si enfatizza la vicenda di un amore contrastato sorto già nell'arco dell'infanzia, complice la già ovidiana vicinanza delle case (cfr. ivi, p. 61); il tema dell'ignoranza di Paulo che non riesce a leggere una lettera inviatagli da Daria (il giovinetto era sprofondato in una «vita bestiale» dopo la brusca separazione da lei: ivi, p. 62), ignoranza cui tenta di porre rimedio («Gli viene una grande amarezza per la vita inoperosa che ha prima condotta e stabilisce in cuor suo di nobilitarsi con lo studio», *ibidem*), si instaura probabilmente, in quanto ammonimento per gli scolari, entro le dinamiche di ricezione didattica del mito di Piramo e Tisbe; infine, il lieto fine insperato (tra morti apparenti, resurrezioni e rinsavimenti) dopo la tragedia connette evidentemente il poemetto alla linea principale della dinamica narrativa della *Pasitea*.

[274] Cfr. il cantare A: «La 'ngrata sconoscenza de' vicini / vietava il matrimon di tanto afetto, / benché natura sia di noi latini; / *colui che Tisbe avea fitto nel petto / e drento la vedea co' biondi crini*, / cogli occhi bassi a timido cospetto / del duro padre domandava lei; / l'aspra risposta era: – I' nol farei» (ed. Manetti, cit., pp. 175-176, corsivo mio); e il cantare C: «*Stando nel letto avea nuovi pemsieri, / chome Amor gli facieva immaginare*, / e arebegli servito volentieri / quello che dimostravan voler fare; / ma non giovan a chostoro i pemsieri, / chome [a] ciaschuno inmaginando pare, / e llo 'nfiammato fuoco, per ver dire, / né ll'un né ll'altro non lascia dormire» (ed. Ugolini, cit., p. 155, corsivo mio).

e mei piacer voluntier rompe e guasta.[275]

MASTROPA. Mitira ne la gola ha uno umor grosso
che poco men l'ha aùta a strangolare:
Mitira, matre de la bella dama
che tanto ardentemente il tuo cuor ama.
E se non fusser stati i bon remedi
sarebbe la sua vita ora finita;
due notte già passate, come vedi,
stata appresso li son, per darli aita.
Adesso pur men mal par la possedi,
e credo presto ella serà guarita.
DIONEO. Mi duol l'affanno e il suo fiero tormento,
ma poi me alegro del meglioramento.
Questa esser debbe adunca la cagione
che mi ha fatto vegliar due notte invano,
sempre aspettando cum summa attenzione
di Pasitea il volto più che umano.
MASTROPA. Ella n'avea non men tribulazione
che del mal de la matre tanto strano:
ché Mitira, se quella non vedeva,
alora alora de morir credeva.
E sapeva che al muro consueto
cum desiderio summo l'aspettavi,
onde aveva gran duol nel suo secreto
posta nel mezo de dui casi gravi.
DIONEO. A questa scusa iusta io me aquieto.
Fa che le colpe questa notte lavi.[276]

Il terzo atto, che ospita la decisione degli amanti relativa alla sortita notturna (sequenza A3 del mito originario), è introdotto da un capitolo in terza rima recitato o, piuttosto, cantato (la Munro Pyle sospetta che il cambio metrico implichi un «musical passage»)[277] da Dioneo-Piramo, petrarchescamente modellato:[278]

---

[275] *Pasitea*, II, iii, 91-104, pp. 362-363.

[276] Ivi, II, iv, 125-150, pp. 364-365.

[277] Cfr. CYNTHIA MUNRO PYLE, *Towards Vernacular Comedy: Gaspare Visconti's "Pasithea"*, cit., p. 354: «The third act opens with what may be one of the musical passages of the *Pasithea*, a soliloquy by Dioneo in the form of a *capitolo* in *terza rima*, beginning with a sort of litany in honor of his love».

[278] Sul conclamato petrarchismo del Visconti, che ha persino contribuito indirettamente all'edizione milanese delle *Rime* e dei *Trionfi* petrarcheschi curata da Francesco Tanzi Corniger nel 1494 per i tipi di Ulderico Scinzenzeler (con i commenti di Bernardo Ilicino e Francesco Filelfo), mettendo a disposizione un codice petrarchesco da lui posseduto, cfr. per es. ALESSANDRO CUTOLO, *Introduzione*, cit., pp. 10-14. Nell'epistola di Francesco Tanzi Corniger acclusa a questa edizione, tra l'altro si legge: «[…] per la solerte industria et subtilissimo ingegno del Magnifico cavaglier Messer Gaspar Vesconte, il quale a ciò che meglio et più comodamente io il potesse fare, me ha concesso uno suo Petrarcha quale lui con molti exemplari et con grandissima diligentia havea corretto, peroché senza questo opportuno adiuto non haveria ragionevolmente potuto acceptare questa tanta e tale impresa; né del exemplare de qualunque altro me saria tanto fidato, peroché io

Benedetto sia il dì nel qual mi gionse
Amor, col suo splendente aurato strale
che dolcemente il cuore e il spirto ponse;
benedetto sii tu, dì trionfale,
da me signando cum la bianca pietra
anzi, cum una perla orïentale;
benedetto sia l'arco e la faretra,
e benedetta sia l'ardente face,
che fin ne le medolle me penetra.
Consumo et ardo, e il foco che mi sface
mi porta tal dolcezza dentro a l'alma
che a mala pena quasi n'è capace;
tanto è legiera la mia dolce salma,
che mai stato non fu tanto suave,
né posto in sì felice e lieta calma.[279]

Se Mastropa[280] incita Pasitea-Tisbe, in uno scambio di battute che quasi prelude a certi ben noti segmenti dell'*Aminta*, alla «clemenza»[281] nei confronti dell'innamorato:

MASTROPA. Va, dolce figlia mia, senza temere;
de tutto il resto lascia a me il pensere.
E pensa ormai de trarlo fuor de affanno
e non tenerlo in trama ed in speranza,
ché quei che non scian far mentre il tempo hanno,
altro che pentimento non gli avanza;
io conosco per prova il mio gran danno,
che troppo in giovenezza ebbi fidanza,
pensando ch'ella fusse senza fine:
presto passàr le rose, or ho sol spine.
E per ben che mi cruccia e che mi penta,
il ritornar d'una ora non impetro.

---

veramente conosco nessuno altro a l'etate nostra essere più amatore del Petrarca che il prefato nobilissimo cavagliere né ancora chi meglio intenda le sue divine opere che esso, et maximamente li triumphi et sonetti. Et che io dica il vero, ancora quelli che non hanno sua gratissima conversatione non mil potranno negare legendo consideratamente li sonetti soi l'anno passato impressi, li quali, benché non siano in tutto pari a quelli del divino Petrarca, peroché mi pariria quasi impossibile che alcuno il potesse equare, non di meno esso Messer Gasparo ha quasi uno medesimo stilo con il Petrarca. Et più se apropinqua alla perfectione di quelli divini sonetti che alcuno altro habbia scripto in simil facultate et stilo doppo il Petrarca; per la qual cosa consequentemente non è da dubitare che questi triumphi et sonetti del Petrarca novamente impressi da maestro Henrico non siano mancho scorretti e mancho depravati de tutti gli altri» (cit. in BORTOLO MARTINELLI, *La biblioteca (e i beni) di un petrarchista*, cit., p. 240).

[279] *Pasitea*, III, i, 1-15, p. 368.

[280] L'annessione, nel *plot* del mito di Piramo e Tisbe, di personaggi 'minori', provenienti dalla commedia e dalla tragedia classica, quali nutrici, balie, serve, mezzane e simili, caratterizzerà, come vedremo, molte transcodificazioni teatrali del *rècit* ovidiano tra Sette e Ottocento.

[281] Cfr. *Pasitea*, *comm. ad loc.*, p. 370: «Il dialogo tra le due donne accoglie tutti i motivi tradizionalmente usati nella commedia classica dalle vecchie serve o mezzane per persuadere le fanciulle alla clemenza verso gli innamorati».

PASITEA. Il tuo parlar non poco mi tormenta,
che par disonestà li venga dietro.
MASTROPA. Il mio parlare è onesto, e ti ramenta
che la bellezza è fragil più che vetro.
PASITEA. Farò ciò che far posso cum onore.
MASTROPA. Se savia sei, contenta lo amatore.[282]

il drammaturgo, dopo aver ripercorso originalmente gli schemi topici del *dèbat* tra Onore e Amore (in certa misura già ovidiani: cfr. per es. la vicenda di Scilla in *Metam.*, VIII, 17-151, ma cfr. anche *Amores*, III, 10, 27-28; una ripresa celebre del tema si riscontra nell'atteggiamento dell'Erminia tassiana: «pur se non della vita, avere almeno / de la sua fama dée temenza e cura, / e fan dubbia contesa entro al suo core / duo potenti nemici, Onore e Amore», *Gerus. Lib.*, VI, 70, 5-8):

PASITEA sola. Ehimé, che non fu mai nel mar galea
sì combattuta da contrari venti,
come è il dolente cuor di Pasitea.
Milli desiri più che fiamma ardenti
me assaltano il penser cum tanta forza
che stretta son cercar farli contenti;
da l'altra parte questo foco amorza
timor d'infamia e gran desìo d'onore,
e nel contrario suo ragion mi sforza:
poi subito rinasce il van furore
che me respinge ne la prima strada,
e cerca alcun soccorso a tanto ardore;
dapoi convien che questo ancor reccada
e una altra volta l'altro a me ritorni;
vero è che l'un de lor più assai mi aggrada.[283]

fissa un'immagine ben particolare (e, per certi versi, straniante, se si pensa al modello classico!) della protagonista femminile che dai cieli per così dire 'metafisici' dell'amore superbo e assoluto scende irrimediabilmente, ma in perfetta coerenza con la cornice comica, ad un livello assolutamente prosaico di sconcertante, e a tratti ben volgare, pragmatismo borghese, allorquando pensa al matrimonio come ad una concreta, materialistica soluzione d'ordine fisiologico-economico piuttosto che di marca amoroso-sentimentale:

Lasserò usar el fil de la ragione
ai dottor de collegio o a quelle vechie
che a l'opere d'amor più non son bone.
Forza è che contentarme i' me apparechie,
et a colui il qual tanto amo ormai
porga benigne e ben pietose orechie.
Ohimé, mia matre, se lo intenderai,
più non avrà la vita mia remedio,

[282] Ivi, III, ii, 63-80, p. 371.
[283] Ivi, III, iii, 81-95, p. 372.

o se pur viverò, viverò in guai!
  Viverò in vita che mi serà tedio,
e meglio seria il colpo aspro e mortale
che star di tanti affanni in tanto assedio.
  Orsù, io temptarò, per manco male,
se 'l mio Dioneo me vòl tuor per moglie,
benché non sia a lui di roba equale:
  così contentarò tutte mie voglie,
né la vechia averà donde se indiavoli,
e volterò in piacer mie pene e doglie
  conservando però la capra e i cavoli.[284]

Chiarite le reciproche intenzioni (anche Dioneo-Piramo aspira, con echi danteschi [*Inf.*, XXX], ad un legittimo matrimonio: «Se tu credesti ch'io t'amasse tanto / perché mi fusse concubina o amica, il falso crederesti, non men quanto / colui che crede rosa esser l'ortica. / Voglio, se non ti spiace, esserti accanto / qual bon marito a moglie sua pudica. / Ciò me fu sempre fermo nel pensiero: / e s'altro credi, credi contra il vero»)[285] in un dialogo che principia con la torsione della relazione amorosa latina nella direzione tutta romanzo-medievale, pur rivisitata, del *servitium amoris*:[286]

  PASITEA. Sei tu venuto, o dolce signor mio?
DIONEO. Venuto son, ma non già tuo signore,
anzi tuo servo; et altro non desio
se non che m'abbi per tuo servitore.
PASITEA. Ohimè, che per uno idol te adoro io,
ché questo vòle e me comanda Amore:
Amor mi sforza e vòl ch'io sia tua serva,
e sempre in mezo el cuor te me conserva.[287]

---

[284] Ivi, III, iii, 108-126, p. 373. Può essere interessante notare, nell'affinità, una distanza rispetto a numerose riscritture precedenti e successive alla commedia (si pensi ai cantari tre-quattrocenteschi e ai volgarizzamenti cinquecenteschi): la *brevitas* ovidiana è qui, come negli altri casi, piegata all'esigenza di concedere grande spazio all'estrinsecazione verbale/sentimentale da parte dei due *characters* principali; tuttavia, le apostrofi dei personaggi non sono svolte in senso patetico-lacrimevole, bensì risultano segnate, in ragione della tenuta stilistica complessiva, dalla *contaminatio* tra vette sentimentali e toni prettamente comici, altrove del tutto assenti.

[285] Ivi, III, iv, 191-198, p. 376.

[286] La torsione si inserisce nel grande tema dell'intreccio tra materia e forma classiche e sensibilità e forme della mentalità "romanze", che investe le complessive pratiche delle riscritture medievali, umanistiche e rinascimentali del mito di Piramo e Tisbe così come, più in generale, del *mythos* classico. Cfr. ANTONIA TISSONI BENVENUTI, *Introduzione* a *Teatro del Quattrocento*, cit., pp. 24-25: «non esistono solo rielaborazioni o adattamenti voluti: ci sono anche campi in cui il costume degli uomini del Quattrocento è così cambiato rispetto a quello classico, da sovrapporvisi in modo inevitabile e inconsapevole. […] La visualizzazione moderna diventa […] completamente fuorviante in tutta l'area che attiene alla donna e all'amore: in questo ambito la visione "romanza" dei rapporti tra uomo e donna, la sola socialmente valida e comprensibile per l'autore e il suo pubblico, si sovrappone totalmente a quella classica, con l'inevitabile corollario dell'uso di un linguaggio petrarchesco-cortese».

[287] *Pasitea*, III, iv, 127-134, p. 374.

i due amanti si danno il 'tradizionale' appuntamento fuori delle mura cittadine, nei pressi dei consueti, si direbbe, 'emblemi', del «fonte» e del moro (qui moltiplicato iperbolicamente, e ancora una volta dantescamente, in una «selva obscura»),[288] ma non della tomba di Nino (l'ambientazione orientale-babilonese, del resto, è del tutto assente, e *pour cause*, in una riscrittura come questa, evidentemente caratterizzata da una tensione all'attualizzazione drammaturgica, pur se mediata da alcuni filtri mitologico-pastorali, nell'*hic et nunc* della corte):

DIONEO. Dentro da la cità non veggio via
la qual quanto vorrei paia sicura.
Fuor de la porta un fonte par che sia
e di mor bianchi una gran selva obscura:
cotesto al mio parer loco bon fia
per dar quïete a l'amorosa cura;
qui adunque, come canta il primo gallo,
ti piaccia retrovarte senza fallo.[289]

Il doppio suicidio di origine ovidiana si consuma compiutamente nel quarto atto, in cui il dettato latino è spesso replicato *literaliter*:

Io fui cagion del smisurato errore, / che elessi *loco pieno di spaventi*
(*Pasitea*, IV, ii, 73-74, p. 381)
nostra nocens anima est. Ego te, miseranda, peremi, / in *loca plena metus* qui iussi nocte venires
(*Met.*, IV, 110-111)

Pria vo' lavar le piaghe tue di pianto / e milli *baci* dare *al freddo volto*
(*Pasitea*, IV, v, 185-186, p. 386)
vulnera supplevit lacrimis … / … *gelidis in vultibus oscula* figens
(*Met.*, IV, 140-141)

oppure sottoposto ad un'ipertrofica *amplificatio*:

PASITEA sola. Mirabil fiamma è certo l'amorosa, — audacem faciebat Amor (*Met.*, IV, 96)
che muta una persona in un momento.
Solea tremar per ogni picol cosa
qual canna di palude o foglia al vento,
et or son fatta audace et animosa
per ubedir a un sol comandamento,
e di pecora son fatta leone:

[288] A dispetto del petrarchismo ostentato dal Visconti anche in senso oppositivo rispetto al culto di Dante praticato da Donato Bramante, il testo teatrale risulta contrassegnato da numerosi rimandi all'universo dantesco.

[289] Ivi, III, iv, 207-214, pp. 376-377. Si osservi anche che, come già in taluni cantari, Pasitea-Tisbe è colta da alcuni funesti presentimenti: «PASITEA. So dove dici, et a quel tempo a ponto / là n'andarò, sì come il gallo intenda; / ma gran timor dentro el mio cuore è gionto / che qualche strana fera non te offenda. / DIONEO. Non dubitar, ché alcuna, s'io ne affronto, / convien che da mia spada se difenda; / e Amor verrà cum noi, cum l'arco e il dardo, / per scorta nostra e nostro retroguardo» (ivi, III, iv, 215-222).

a tanto ardir Cupido mi dispone.
Vado la notte come uno omo d'arme
sempre alevato nei passavolanti,
e, così sola, esser sicura parme
come era in la mia casa poco avanti.
Amore è meco, il qual promette darme
il merto e il contracambio dei miei pianti.
(*Pasitea*, IV, i, 1-14, p. 378)

Non mancano, del resto, gli effetti del *filtro*-Boccaccio (per es. l'anticipato arrivo di lei è avvertito come dovuto al suo maggior amore: «Quanto mi piace d'esser gionta imprima, / aciò che paia più di lui ch'io avampi!»)[290] e, ancora una volta, del *filtro*-cantari[291] (per es. il giorno immaginato come il più lieto si rivela inopinabilmente il più triste: «Pasitea serà pur or mia moglie, / e tanti affanni, credo, seran spenti: / or serò lieto sopra ogni cuor lieto, / poiché del seminar bon frutto mieto»;[292] le anime degli amanti, secondo un motivo che sarà poi ripreso da Bernardo Tasso, potranno cristianamente incontrarsi nell'aldilà: «e poi che 'l celo in vita ne scompagna, / serà l'anima mia cum la tua stretta / eternamente in la infernal compagna»).[293]

Nell'*incipit* dell'atto due originali *inventiones* comiche interrompono la continuità rispetto all'archetipo e ai testi mediatori: la battuta di Pasitea-Tisbe relativa allo smarrimento del velo e ai suoi timori di raffreddamento (!) e la rivelazione scenica del motivo del ritardo di Dioneo-Piramo, che non è stato svegliato a tempo debito dal servo-ghiro:

[PASITEA.] Il velo m'è cascato giù di testa,
o forse l'ho lasciato a la fontana:
più credo che nel correr qui sì presta
il vento me 'l portasse a terra piana;
o se la fera via per la foresta
me lo portasse in qualche parte strana,
dubito non m'infreddasse nel cervello,

---

[290] Ivi, IV, i, 17-18, p. 379. Cfr. PAOLO BONGRANI, *Lingua e stile nella* Pasitea, cit., p. 195: l'arrivo anticipato di Pasitea al luogo del convegno e il significato che essa attribuisce a questo fatto ("Quanto mi piace d'esser gionta imprima, / aciò che paia più di lui ch'io avampi!", vv. 17-18; […] su questo motivo Ovidio tace) possono aver trovato uno spunto nella ripresa del mito fatta da Boccaccio nel cap. XIII del *De mulieribus claris*, dove si dice che "Ardentior forte Tisbes prima suos fefellit" [ed. curata da V. Zaccaria: Milano, Mondadori, 1967, X, pp. 66-71: p. 68, par. 4]»

[291] In parte sospettato da CYNTHIA MUNRO PYLE, *Towards Vernacular Comedy*, cit., p. 357, nota 22.

[292] *Pasitea*, IV, ii, 53-56, p. 380. Cfr. per es. il cantare B, ed. Ugolini, p. 135: «Omè, quanto son rimasto inghanato, / e la speranza mia quanto è fallita! / Stanotte mi pensavo esser beato / e starmi techo, Tisbe mia pulita! / Ora mi truovo il più dischonsolato, / el più dolente huom, che porti vita! / Fortuna trista, qualuncha ti crede / rimane inghanato e non se ne avede!».

[293] *Pasitea*, IV, v, 192-194, p. 387. Cfr. per es. il cantare B, ed. Ugolini, p. 139: «solo mi resta che [con] l'alma mia / ti vegnia a 'chonpagniare in tal hospicio, / e chon qualche altra fedel chonpagnia / potrà andar sichura a tal nequicio, / chè certa son che anchora m'aspetta / l'anima tua per non andar soletta!».

non mi dando el mio sposo il suo capello.[294]

PSEUDOLO. Il gallo canta, et ha forse cantato
più de sei volte, se 'l ver bene extimo:
et io dovea Dioneo aver svegliato!
Qualche gnocco averò se ciò gli exprimo.
Bene è d'un giuramento apparechiato
stare: e ch'io affermi questo essere il primo.
Su, su, patrone, ormai senza intervallo,
che adesso canta il primo tratto il gallo!
DIONEO. Fratel, di' il vero, e non aver vergogna:
è questo il primo, e tu nulla hai dormito?
PSEUDOLO. Il primo è questo, e non direi menzogna,
e non m'ha fatto el sonno un solo invito.
DIONEO. La cosa importa: dir il ver bisogna.
PSEUDOLO. Pel summo Jove, i' t'aggio ben servito![295]

Ma è del tutto originale anche la scena in cui Pasitea-Tisbe, preoccupatissima del ritardo dell'amato (e, soprattutto, della propria *honra*, si direbbe nello spagnolo del Siglo de Oro, molto attento – come è ben noto – a simili questioni),[296] inizia, con accenti che sono stati giudicati come contro-risposta alla misoginia polizianea,[297] a non confidare più nella buona fede (e nella verità del sentimento) del fanciullo:

Ecco la stella che precede aurora:
se aspetto invan più qui, n'averò scorno,
perché nel ritornar serò veduta
da molti, e senza forse conosciuta.
Quanto è meschina donna che se fida
in omo e creda a un simulato riso,
però che benché in vista talor rida
altro ha nel cuor che quel che monstra in viso;

[294] *Pasitea*, IV, i, 25-32, p. 379.
[295] Ivi, IV, ii, 33-46, pp. 379-380.
[296] Cfr. per es. FERNANDO CANTALAPIEDRA, *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1995, cap. I *Honra, honor y narratividad*, pp. 5-70.
[297] Cfr. *Pasitea*, *comm. ad loc.*, p. 383: «Pasitea ritorce contro Dioneo quello di cui nel precedente colloquio lui l'aveva accusata, di non nutrire cioè quel sentimento profondo che simulava all'apparenza. L'ottava è una curiosa e puntuale risposta, in chiave femminile, a quella del Poliziano», con riferimento a *Stanze*, I, 14: «Ah quanto è uom meschin, che cangia voglia / per donna, o mai per lei s'allegra o dole, / e qual per lei di libertà si spoglia / o crede a sui sembianti, a sue parole! / Ché sempre è più leggier ch'al vento foglia, / e mille volte el dì vuole e disvuole: / segue chi fugge, a chi la vuol s'asconde, / e vanne e vien, come alla riva l'onde» e a *Fabula di Orfeo*, vv. 277-284, in cui «*l*'ottava ricompare con lievi varianti»: «Quant'è misero l'uom che cangia voglia / per donna o mai per lei s'allegra o dole, / o qual per lei di libertà si spoglia / o crede a suo sembianti, a suo parole! / Ché sempre è più leggier ch'al vento foglia / e mille volte el dì vuole e disvole; / segue chi fugge, a chi la vuol s'asconde, / e vanne e vien come alla riva l'onde» (le citazioni polizianee sono tolte da ANGELO POLIZIANO, *Stanze* [e] *Fabula di Orfeo*, a cura di Stefano Carrai, Milano, Mursia, 1988, pp. 44-45 e 156; la citazione immediatamente precedente all'*excerptum* dall'*Orfeo* è tratta da ivi, p. 44, *comm. ad loc.*).

manda uno amante sì pietose strida
spesso, che par che 'l cuor li sia diviso,
e par che avampi d'uno immenso foco:
e poi non ama, et altri piglia in gioco.
Questa è per certo poca gloria e fama,
a tradire una simplice fanciulla,
che più che 'l proprio cuore, o Dioneo, t'ama
e senza te nel mondo è men che nulla,
ch'altro idolo non ha, ch'altro non brama,
né circa ad altro il suo penser trastulla.
O bella, o degna, o grande, o summa laude,
usar cum chi tanto ama tanta fraude![298]

mentre l'atmosfera pastorale irrompe platealmente, a segnare un'altra intensa discontinuità rispetto al dettato originario, nell'egloga in terzine sdrucciole della scena quarta dell'atto quarto, in cui i pastori-testimoni (quali poi compariranno nell'*Aminta*) dai nomi parlanti, Apistio ed Eusebio (l'«incredulo» e il «pio», come segnala la lista dei personaggi posta dal Visconti ad apertura dalla commedia),[299] raccontano al lettore, al pubblico (e a Pasitea-Tisbe nascostasi, al loro apparire, in un «cespo fosco»)[300] il drammatico suicidio di Dioneo-Piramo:

EUSEBIO. Quando viddi colui sì de duol gravido,
incontinente fei di lui iudizio
ch'era di morte desïoso et avido;
et era tanto manifesto indizio
che facilmente si potea concedere
ch'el era poco longe al precipizio.
Te 'l disse, e tu non me 'l volesti credere,
quando sopra quel vel fea tal ramarico,
ch'el si poteva al caso suo provedere.
APISTIO. Io no'l pensai, et or ne son sì carico
de contrizion, che mai non senti' porgere
da caso alcuno al cuor sì strano agarico;
ma dimme, se tu te potesti accorgere,
dapoi che se diè il colpo ch'ora affligine,
che nome fuor de bocca gli ebbe a sorgere?
EUSEBIO. Io non scio ben, ma del suo duol la origine
una fera mi par ch'ebbe ad involvere
certa sua dama in la mortal caligine;
per ciò se volse da la vita solvere,
e missese la spada ne le viscere,
lasciando il freno al sangue per la polvere.[301]

Ma lo spettacolo di corte non tollera tragici finali,[302] per cui l'ultimo atto, il quinto, si configura come un potenziato *happy end*, in cui agli introdotti eventi della

[298] *Pasitea*, IV, iii, 101-120, pp. 382-383.
[299] Ivi, p. 342.
[300] Ivi, IV, iii, 123, p. 383.
[301] Ivi, IV, iv, 144-164, pp. 384-385.

resurrezione e del matrimonio si somma la riuscita celebrazione del duca di Milano. Entro il complesso mosaico della trafila delle riscritture del mito di Piramo e Tisbe, tra passato e futuro (sono stati segnalati alcuni echi dei testi mediatori, Boccaccio e cantari *in primis*, così come le radici di certe scelte teatrali, tra *Aminta* e tragedia sette-ottocentesca), la *Pasitea* quasi vorrebbe cedere ad una tentazione-potenzialità che poi sarà accolta dall'intermezzo tragico musicato da Hasse su libretto di Coltellini, ossia alla tentazione del *surplus* drammatico/sanguinolento; se nell'intermezzo fine-settecentesco al doppio suicidio degli amanti si aggiungerà quello del padre di Tisbe, qui è il miracoloso intervento di Apollo a sventare indirettamente le intenzioni suicide immediatamente espresse dal padre di Dioneo-Piramo alla notizia della morte del figlio:

CRISALO. Ehimé, dolente me, o summo Jove,
passa il tuo fulgur fuor per la mia testa!
Plutone, adopra in me tutte tue prove,
ch'ormai la vita m'è troppo molesta!
A tanto mio chiamare ormai ti move,
orrenda e sorda Morte, e più non resta.
Venga a smembrarme ciascheduna Furia,
ché star in vita più m'è troppo ingiuria.
Se dèi giamai far cosa che mi aggradda,
Promo, de gli altri mei lo più diletto,
va', portami qui presto quella spada
che uccise il mio figliolo poveretto,
ché poi che pur così convien che vada
cum essa vo' passarme il cuore e il petto.
Va' presto, prego, o Promo caro mio,
e in ciò contenta il iusto mio desio.[303]

Il fatto è che, nell'ambito di questo testo teatrale, la mescidazione non coinvolge soltanto il *comico* e il *satirico*, ma – per *contaminatio* plurima – i miti ovidiani stessi; così, con ben assortito *pot-pourri*, all'iper-modello di Piramo e Tisbe (trasfigurato, come s'è visto, in senso comico e pastorale) si affianca la traccia di un altro mito, quello di Apollo e Dafne.

Il dio solare, sottoposto, nonostante l'assetto stilistico nobilitante,[304] ad un processo di dissacrante *transformatio* comica, forse più incisiva della metamorfosi cui è stata appena sottoposta la stessa Dafne («Apollo a Dafne alora alora conversa in lauro», si legge nella didascalia),[305] narra al pubblico il suo vano inseguimento della ninfa; una

[302] Si pensi per es. al finale, «adattato alla finalità cortigiana» (MARCO CORRADINI, *Dal Moro a San Carlo*, cit., p. 64) della *Danae* di Baldassarre Taccone (1496): cfr. *La Danae commedia di* BALDASSARRE TACCONE, a cura di Adolfo e Alessandro Spinelli, Bologna, tip. Azzoguidi, 1888.

[303] *Pasitea*, V, iv, 105-120, pp. 392-393.

[304] Cfr. ivi, *comm. ad loc.*, p. 394: «l'imprestito petrarchesco così ostentato [nei vv. 145-148 del quinto atto: "Per far una leggiadra sua vendetta / e punire in un dì ben mille offese, / come uom che a nocer loco e tempo aspetta, / celatamente Amor l'arco represe"; cfr. *Rvf*, II, 1-4] […] sottolinea l'importanza del personaggio, la sua superiorità anche linguistica sugli altri, miseri mortali».

[305] Ivi, p. 387.

volta conosciuto dal pastore Crifiologo («enunciator de secreti», recita l'illustrazione etimologica inclusa nella lista degli «[i]nterloqutori»)[306] il destino di Pasitea-Tisbe (la metamorfosi del gelso è raccontata, mediante la consueta metafora idraulica, in termini prettamente ovidiani: «Non scio, se non che poco in là trovai / et or di rosso paion colorati / in terra morti dui inamorati, / che 'l sangue li salìa dal petto rotto / come acqua violenta d'un condotto»),[307] informatosi della sua bellezza («Dimme ancor se la donna morta è bella»),[308] la riporta in vita all'unico scopo di ottenerne i favori («Io tutte l'erbe e sue virtù cognosco, / e torno spesso ai morti il vital foco; / e poi che Dafne bella è fatta lauro, / costei suscitarò per mio restauro»).[309] Pasitea però non cede al dio e comicamente reclama la bontà della sua vita ultraterrena in compagnia del suo amato («diceva che nei Campi Elisi / col tuo figliol suo sposo si godea / in summo gaudio et in eterni risi, / e viver senza lui già non volea»).[310]

Apollo si vede quindi costretto a riportare in vita anche Dioneo e induce Crisalo, che non può ormai rifiutare, ad accettare il matrimonio del figlio con Pasitea («Or voglio te accontenti che suo sposo / rimanga, per cavarli ambi di guai, / e tu render li dèi grazia infinita, / dapoi che sol per lei tuo figlio è in vita»),[311] mentre un lazzo finale del servo Pseudolo ristabilisce in tono perentorio la complessiva *allure* comica («Intramo in loco a dar lo anel più idonio, / ché senza intrar non vale il matrimonio»).[312]

Ora, l'irruzione di Apollo nell'ordito del racconto originario ha una duplice motivazione: da un lato, essa risulta assolutamente funzionale al lieto scioglimento del *plot*, ossia alla resurrezione dei due amanti che quasi inevitabilmente porta con sé la soluzione matrimoniale; dall'altro, è funzionale a giustificare, certificare, esaltare, attraverso la voce di un dio in scena, le imprese amorose del duca di Milano:

APOLLO. Da questa causa adonca serà nato
che 'l frutto monstra obscurità vermiglia,
ché degli amanti el sangue è qui arivato
là dove il colore atro ciascun piglia,
onde, se 'l Moro è sempre inamorato
aver non se ne die' gran maraviglia,
che 'l sangue degli amanti non pur fuore,
ma tinto l'ha perfino in mezzo al cuore.[313]

---

[306] Cfr. ivi, p. 342.
[307] Ivi, V, ii, 28-32, p. 389.
[308] Ivi, V, ii, 65, p. 390.
[309] Ivi, V, ii, 77-80, pp. 390-391.
[310] Ivi, V, v, 193-196, p. 396. L'esternazione di Pasitea-Tisbe circa il suo stato di beatitudine *post-mortem* non solo costituisce un ulteriore tassello della dimensione comica della protagonista femminile del testo del Visconti, ma pare configurare tanto un rovesciamento parodico del destino di Paolo e Francesca, sottoposti alla «bufera infernal che mai non resta», quanto una divertita certificazione-testimonianza delle allusioni svolte dalla Tisbe dei cantari sulla felicità di cui potrà godere, assieme all'amato, nel Paradiso cristiano.
[311] *Pasitea*, V, v, 205-208, p. 396.
[312] Ivi, V, v, 215-216, p. 396.
[313] Ivi, V, ii, 57-64, p. 390.

e soprattutto la superiorità assiologica del moro sul lauro, ossia, fuor di metafora arborea, di Ludovico il Moro su Lorenzo il Magnifico:

[APOLLO]. Fra gli arbori gloriosi serai prima,
exceptuato solamente il Moro,
che per valor più inalzerà sua cima,
el qual non solamente io Febo onoro,
ma Jove che primer ne fa gran stima,
e tutto quanto il cel de coro in coro,
sì che per sue virtù nel mondo rare
d'ogni altro il Mor serà più singulare.[314]

Da un punto di vista storico-filologico, è possibile registrare il primo accostamento dei due miti e dei due rispettivi elementi arborei, con le annesse valenze e identificazioni allegorico-politiche, nelle *Rime* di Bernardo Bellincioni (1493), poeta di origini fiorentine attivo alla medesima corte e nello stesso torno di anni in cui operava il Visconti e, com'è noto, assolutamente inviso a quest'ultimo:[315]

SONETTO V

L'arbor che Febo in terra onora et ama,
e quel che Sforza fe' cangiar colore
a quella donna di bellezza un fiore
oggi ben dànno gloriosa fama.
Però questa dai patri a sé gli chiama
per fundamento di suo vero onore,
e dice: Ora in dui corpi i' veggio un core
costante, quando un ben per me si brama.
E però, bella donna, or ti conforta
alla dolce ombra d'esti arbori santi,
che a' venti avversi stan sicuri e saldi,

[314] Ivi, V, i, 17-24, p. 388.

[315] Cfr. MARCO CORRADINI, *Dal Moro a san Carlo*, cit., pp. 62-63: «Al [fiorentino Bernardo] Bellincioni [rimatore "popolareggiante, che a volte sfocia nel buffonesco": EUGENIO GARIN, *La cultura milanese nella seconda metà del XV secolo*, in *Storia di Milano*, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, 1952-1966, VII, *L'età sforzesca dal 1450 al 1500*, 1956, pp. 539-597: p. 578] […] guardò come a un maestro, certo anche per un senso di inferiorità linguistica, un certo numero di aspiranti poeti, se è vero, come racconta Francesco Tanzi Cornigero, curatore della stampa delle sue rime, che "prima ch'el venessi, pochi qui erano chi sapesse che volesse dir sonetto; ora ce ne sono tanti che non solamente gl'intendono ma compongono, ch'io credo non solo la Cantarana e il Nirone, ma tutti due i navili siano diventati de l'acque di Parnaso". Non tutti, però, mostrano uguale deferenza nei suoi confronti: Gasparo Visconti, la maggiore personalità poetica cittadina di quegli anni, il quale, a detta dello stesso Tanzi, metteva in mostra "quasi uno medesimo stilo con il Petrarca", in uno scambio di liriche con Girolamo Tuttavilla afferma che il Bellincioni "milli istrioni […] supera" (e il Tuttavilla dal canto suo trova che egli abbia "modi più da bestia che d'umano") [GASPARO VISCONTI, *I canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, cit., pp. 20-21]».

nei dubii passi a te son guida e scorta;
Liguria il sa con sua vergogna e pianti:
però el Moro, e poi il Lauro fa che laldi.[316]

SONETTO XX
DEL BELINCIONE PER RISPOSTA ALL'ANTECEDENTE PER LE RIME

Se Febo or piange, ancor si duol Cupido
Perché mai più sarà quel ch'esser suole,
sendo nato colui che tòr gli vuole
le bellezze, el valor, la fama, el grido.
Non fur sì lieti insieme Enea e Dido,
come l'arbor di Tisbe in la sua prole,
con l'isola, la qual per l'onde sole,
disse, da vostra Italia or mi divido. […][317]

SONETTO LIII
PER L'ORATORE PANDOLFINO AMBASCIATORE AL DUCA DI MILANO

Veggio venire un novo Demostène
fuor del petto a la figlia di Peneo,
penso voglia salir come Zaccheo
su quel che parte del tuo arbor tene.
Ond'io credo ch'el possi veder bene
che quel di Tisbe sia ver Galileo;
e che sia sempre el bon fil di Teseo
al premio che al poeta si conviene.
Dunque Avicenna e i suoi Gallici fiori
avesti in su la pianta che sa fare
venir gran sete a molti tessitori:
onde tal frutto se n'arà a cavare,
che a tutta Italia purgarà gli omori
saranno insieme el rocco in nel giucare.[318]

---

[316] *Le Rime di* BERNARDO BELLINCIONI *riscontrate sui manoscritti, emendate e annotate da Pietro Fanfani,* Bologna, presso Gaetano Romagnoli, 1876, p. 34. Cfr. le note di commento, ivi: nota 2: «Fu fatto per la presa di Sarzana per opera specialmente di Lorenzo de' Medici e del Moro, il che fu nel 1487»; nota 3: «*L'arbor che Febo ecc.* Il lauro, che allude al Magnifico Lorenzo de' Medici – *E quel che ecc.* E l'altro albero (Sforza), cioè il Moro, i cui frutti cambiaron colore per il sangue di Tisbe. Allude al soprannome di Lodovico, e chiude appunto il Sonetto esortando che *si laldi* (si lodi) il Lauro e il Moro».

[317] Ivi, p. 48. Cfr. *ibidem*, nota 1: «*L'arbor di Tisbe*. Il moro; e però si dee intendere Lodovico il Moro». Per l'occasione di questo sonetto e di quello precedente (AL SIGNOR LODOVICO DI PAULO JERONIMO DEL FIESCO, IN DIALOGO, PE IL NASCIMENTO DEL SIGNOR CESARE, ivi, p. 47), cfr. *ibidem*, nota 1: «Questo Cesare fu figliuolo naturale di Lodovico, e lo ebbe da una favorita chiamata Cecilia. Il poeta prende occasione da una ecclissi solare, avvenuta in quel tempo, per esaltare tale avvenimento (Del Prete)».

[318] Ivi, pp. 83-84. Cfr. ivi, p. 83, nota 1: «Chiama *nuovo Demostene* l'oratore Pandolfini, mandato oratore da Lorenzo de' Medici, che è figurato per la *figlia di Peneo*, Dafne, conversa in lauro; e dice che vuol salire sul Moro, come Zaccheo, cioè vuole conferire con Lodovico il Moro».

SONETTO CXXX
CONTRO BACCIO UGOLINI E CERTI ALTRI DICITORI E POETI IN RIME

Come posson le Muse comportare
un tanto vituperio, una vergogna
che Baccio Filomena, anzi cicogna,
sia fatto di fortuna un suo compare!
Quell'arbor, che mai frutti seppe fare
l'abbi ingrassato e tratto d'una fogna
un uom più dispettoso che la rogna!
Insino a morte ancor voglio sperare.
[…]
S'io mi sono a te dato,
e sai bene quel che io vaglio, e s'io te onoro,
per certo più che 'l Lauro e più che 'l Moro.[319]

SONETTO CXL
SOPRA IL PAPA IN LAUDE DEL SIGNORE LUDOVICO

Lo Dio d'Arcadia è fatto una sirena
per far l'arbor di Tisbe addormentare,
ma par ch'e' dorma, et usa vigilare,
e lassa a tempo i can fuor di catena. […][320]

SONETTO CLXXIX
A PIERO DI LORENZO DE' MEDICI

Volta e rivolta, e mostra otton per oro,
e maschere et archimia e poesia
che infine han fatto sempre comedia
la Donna del Petrarca insieme e 'l Moro. […][321]

Teatro e poesia, dunque, per la ricezione del mito di Piramo e Tisbe alla corte del Moro. Ma non solo. Si pensi anche alle arti figurative, e in particolar modo alla pittura parietale a tempera su intonaco di Leonardo da Vinci nella Sala delle Asse nel Castello Sforzesco (fig. 1), in cui la comunità scientifica riconosce con sempre maggior convinzione un'esternazione simbolico-onomastica del potere del duca di Milano.

[319] Ivi, pp. 180-181. Cfr. p. 181, nota 3: «*Quell'arbor, che mai frutti seppe fare* è Lorenzo de' Medici, il Lauro».

[320] Ivi, p. 194. Cfr. *ibidem*, nota 1: «nell'antica edizione si legge, stampato sul margine: "Per il Dio d'Arcadia se intende il Papa, perché Pan fu dio de li Pastori. Per l'arbor di Tisbe se intende el Moro")».

[321] Ivi, pp. 239-240. Cfr. ivi, p. 240, nota 1: «*La Donna del Petrarca.* Laura, che qui si intende per Lorenzo de' Medici. *Hanno fatto comedia.* Sono andati sempre d'accordo, Lorenzo de' Medici, e Lodovico il Moro».

Fig. 1. Sala delle Asse, Castello Sforzesco, Milano (lunetta).

La serie di alberi possenti raffigurati dal genio di Leonardo non alludono soltanto genericamente all'albero in quanto simbolo di forza e protezione regale, bensì – in quanto specificamente apprezzabili come alberi di gelso – evidenziano, nel *wordplay* "gelso/moro : Ludovico il Moro", il precipuo riferimento al soprannome del principe, e – con esso – sottolineano chiaramente la rete di significati simbolico-allegorici sottesi al gelso (*prudentia* e *sapientia*), oltre che il notevolissimo impegno relativo alle politiche economiche del Ducato concernenti la sericoltura.[322]

[322] Cfr. per es. DAWSON KIANG, *Gasparo Visconti's* Pasitea *and the Sala delle Asse*, in «Achademia Leonardi Vinci», 2, 1989, pp. 101-109; e CARLO CATTURINI, *Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco di Milano: una citazione di Luca Pacioli per la "Sala delle Asse" ovvero la "camera dei moroni"*, in «Prospettiva», 147-148, 2012, pp. 159-166: p. 159: «Chiamiamo oggi "Sala delle Asse" il vasto ambiente a pianta quadrata, di circa 15 metri per lato, che occupa il piano terreno della torre posta in direzione nord del Castello di Porta Giovia, ora Sforzesco, di Milano. […] La volta dipinta della "Sala delle Asse", della quale due documenti sforzeschi ricordano una commissione affidata a Leonardo da Vinci nel 1498, è attualmente frutto delle trasformazioni subite nel corso di almeno due restauri conosciuti: quello di totale reintegro, operato dal decoratore Ernesto Rusca nel 1901-1902, e quello successivo, del 1955-1956, eseguito dal restauratore Ottemi Della Rotta su incarico del conservatore Costantino Baroni. […] nel 1954, durante i lavori di riallestimento post-bellico dei musei del Castello, […] la rimozione di una spalliera lignea ideata dal[l'architetto Luca] Beltrami nel primo decennio del Novecento e collocata lungo i muri perimetrali ha fatto riemergere, sulle pareti convergenti l'angolo nord, e a circa due metri di altezza dal suolo, un monocromo raffigurante un intreccio di radici e rami nodosi che tentano di farsi strada tra le rocce, oggi coralmente attribuito a Leonardo da Vinci ma ritenuto invece da Beltrami eseguito durante la dominazione spagnola, e quindi coperto»; pp. 161-162: «L'interesse per il tipo arboreo della volta era stato già espresso da Diego Sant'Ambrogio poco dopo la presentazione del rifacimento di Ernesto Rusca; lo studioso, nel rilevare che nessun cenno al riguardo era stato fornito dal Beltrami […], e dopo aver preso in esame la possibilità che si fosse trattato di piante di carpino

Il mito antico si presta così – tra poesia, teatro e arti figurative – a dare voce e corpo ad un programma di politica culturale inerente alla celebrazione di un principe moderno. Non smarrendo del tutto il suo cuore tragico, il mito di Piramo e Tisbe diviene qui commedia, favola pastorale, finanche – per certi versi – parodia, si fa strumento politico-propagandistico, incanta con il miracolo della trasformazione.[323] Ma la metamorfosi qui non è soltanto quella del gelso, simbolo pulsante di *eros*, ma anche, e forse soprattutto, quella – davvero portentosa – di un corpo che torna alla vita. Che smentisce così i processi di reversibilità, per celebrare i miracoli di una Corte, che rende possibile l'impossibile. E può persino voltare in commedia una cupa tragedia.

---

o di lauro, propendeva per il loto o meglio ancora per lo storace; il Carotti segnalava invece tronchi di alberi di quercia mentre Beltrami, se dobbiamo attenerci all'originaria descrizione della sala, aveva parlato […] di un pergolato di rose. Solo in anni più recenti, volendo meglio definire il carattere simbolico dell'ideazione vinciana, si è pensato invece al gelso o gelsomoro; la connessione tra questo albero e Ludovico Sforza consentiva numerose possibilità identificative: a causa della carnagione scura del duca, l'allegoria funzionava in relazione al suo soprannome; la pianta del gelso, *sapientissima omnium arborum*, poteva ben rappresentare la prudenza e la saggezza di Ludovico Sforza e naturalmente immediatamente identificarlo come il principale propulsore delle immense piantagioni di gelso destinate alla produzione della seta così diffuse in Lombardia. Quella del gelsomoro, *morone* in lombardo, corrispondente al latino *morus*, non fu probabilmente mai tradotta in una vera impresa – come avviene invece nello stemma della famiglia Moroni – ma è possibile che il parallelo tra la pianta e il bisillabo mo-ro, utilizzato dal popolo per acclamare il duca, dovesse condensare una potenza pari o superiore a quella di una vera impresa parlante»; p. 165, nota 23: «l'analogia Moro-morone-gelso vale anche naturalmente per la carnagione del duca Ludovico, generalmente considerata scura dagli scrittori coevi e dalla critica successiva; fa eccezione PAOLO GIOVIO che non poteva accettare quella connessione così volgare ai suoi occhi, in *Dialogo dell'imprese militari et amorose di Monsignor Paolo Giovio vescovo di Nucera*, Roma 1555, pp. 40- 41; per le tipologie della propaganda sforzesca, LUISA GIORDANO, *Politica, tradizione e propaganda*, in *Ludovicus Dux*, a cura di L[uisa] Giordano, Vigevano, 1995, pp. 94-117»; p. 165, nota 24: «Troppo deboli le indicazioni in nostro possesso per affermare che quella del gelsomoro fosse un'impresa vera e propria; come si sottolinea in GIORDANO, *Politica*, cit., pp. 111-112, il simbolo si fermò probabilmente allo stato allegorico nonostante la critica ottocentesca ne perpetuasse l'idea dell'impresa, collegando la prudenza, dote fondamentale per un principe, con le caratteristiche della pianta che "tardi fiorisce onde non incorre ne' danni del gelo, e subito matura i propri frutti" (GIOVANNI CAMPIGLIO, *Lodovico il Moro o condizioni usi e costumi singolarità e memorabili avvenimenti di Milano sulla fine del secolo XV*, Milano, 1837, pp. 9-10). Il nome col quale il popolo era solito acclamare il duca è segnalato, tra gli altri, da ALESSANDRO CUTOLO, *Nuovi documenti sull'esilio pisano di Ludovico il Moro e gli avvenimenti contemporanei (1477-79)*, in «Archivio Storico Lombardo», LXVI, 1939, pp. 136-161, in particolare, p. 137; cfr. anche GUIDO LOPEZ, *Moro! Moro! Storie del Ducato Sforzesco*, Milano, 1992, pp. 92-93. Sull'impresa del gelsomoro, senza motto, e sull'abitudine alla scansione del bisillabo mo-ro da parte del popolo milanese: *Dialogo dell'imprese*, cit., pp. 39-40».

[323] Cfr. PAOLO BONGRANI, *Lingua e stile nella* Pasitea, cit., p. 193, nota 55: «Sottolinea bene, per contrasto, come sia tipico della cultura cortigiana il preminente interesse per l'aspetto miracoloso del mito, il fatto che tale interesse manchi quasi del tutto, ad es., nelle numerose riprese della leggenda di Piramo e Tisbe che si hanno nelle opere del Boccaccio».

CAPITOLO IV

«CONFORME OGGETTO A LA MIA VITA RIA». VOLGARIZZARE, RISCRIVERE, TRASFIGURARE PIRAMO E TISBE NEL CINQUECENTO

Emerge, nell'ambito delle riscritture cinquecentesche del mito di Piramo e Tisbe, una linea ben individuabile di rielaborazione e riappropriazione della *fabula* classica, i cui tratti fondanti ineriscono ad una postura autoriale tramata di *pietas*, compassione, rispecchiamento emotivo, appassionata compartecipazione sentimentale. Lontane dagli intenti rigidamente moralizzatori di marca medievale, così come dalle finalità di puro intrattenimento caratterizzanti i cantari tre-quattrocenteschi, oltre che dalle implicazioni di programmatica celebrazione cortigiana di una *Pasitea*, tali riscritture, che nei casi di estrema maturazione intellettuale ed artistica giungono a configurarsi come vere e proprie trasfigurazioni del *plot* originario, esibiscono un nuovo approccio, di caratura sostanzialmente simpatetica, alla travagliata vicenda dei due giovinetti babilonesi.

Si prenda *in primis* il poemetto mitologico di Bernardo Tasso, la *Favola di Piramo e Tisbe*,[324] inclusa nel secondo libro degli *Amori* (1534).[325] Il testo agevolmente si

[324] Curiosamente, «[FRANCESCO] FLAMINI, misled by Palermo, studied the poem as one of Tansillo's in his *Sulle poesie del Tansillo di genere vario*, Pisa, Nistri, 1888» (EDWARD WILLIAMSON, *Bernardo Tasso*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951, *Le Rime*, pp. 33-90, § *Fables*, pp. 64-65: p. 64, nota 36).

[325] Sulla matrice ovidiana del titolo dell'opera, cfr. GIOVANNI FERRONI, *Note sulla struttura del* Libro primo degli amori di Bernardo Tasso *(1531)*, in «Studi Tassiani», 55, 2007, pp. 39-74: pp. 40-41 e nota 6, p. 41: «Si tratta di un titolo che all'altezza degli anni '30 del Cinquecento potrebbe apparire quasi un poco datato se, nella coincidenza con quelli d'importanti opere della poesia umanistica latina e volgare [ovvio il rimando agli *Amorum libri tres* del Boiardo e ai due libri di poesia latina che costituiscono il *Parthenopeus sive Amores* del Pontano; non si dovrà però dimenticare, per una testimonianza più completa della fortuna di questo titolo in anni più vicini all'opera del Tasso, anche l'edizione postuma (in Napoli, per Ioanne Antonio de Caneto, 1506) degli *Amori* di Giovanni Francesco Caracciolo, anche se pare difficile un'influenza sul Tasso a causa della scarsa diffusione extraregionale delle sue rime (su questo cfr. MARCO SANTAGATA, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979,

lascia inscrivere in un nutrito gruppo di «libere imitazioni ispirate a singole favole del poema [ovidiano]» che, «nel quadro del nuovo classicismo volgare», si impongono «tra gli anni Trenta e Cinquanta del Cinquecento»,[326] un gruppo che

---

pp. 53-54)], si leggesse un segno d'arretratezza rispetto alle nuove prospettive aperte dal Bembo; invece il legame con la cultura dell'umanesimo, se c'è, va trovato nel recupero comune del modello ovidiano e perciò, nell'ottica d'una schematica classificazione storico-letteraria, significa, come ogni ritorno all'antico, un "progresso", un segno di novità che colloca, per "avanguardismo", il libro, fin dalle sue soglie, in posizione eccentrica rispetto alla nascente "ortodossia petrarchista". La scelta d'un titolo ostentatamente elegiaco sembra però essere anche il primo segno di quella discussione sullo statuto letterario della poesia lirica che, quasi in risposta all'innalzamento di tono del primo sonetto del Bembo, viene svolta negli *Amori*».

Sulla peculiare posizione del poemetto all'interno di un 'trittico' dedicato a *eros* e *thanatos*, cfr. GABRIELE BUCCHI, *Au delà du tombeau: Pyrame et Thisbé dans deux réécritures de la Renaissance italienne*, in «Italique», XIII, 2010, pp. 55-80: pp. 57-58: «Si l'on regarde de près la structure de deuxième livre des *Amori* il est évident que la position de la *Favola* n'est pas du tout le fruit du hasard, mais qu'elle est bien le résultat d'un choix attentif de la part de son auteur. La première grande section du recueil (I-XC), construite sur les formes du sonnet et de la *canzone*, est suivie par une deuxième partie plus expérimentale, véritable cœur du livre, puisqu'elle réalise le projet d'ouverture aux genres de la poésie classique exposé dans la préface. Cette deuxième partie comprend des *Inni et ode* (XCIV-CII), une *Selva* pour la mort de Luigi Gonzaga (CIII), un *Epitalamio* pour le mariage du duc de Mantoue Federico Gonzaga (CIV), la *Favola de Piramo e Tisbe* adressée à Ginevra Malatesta (CV), six *Eglogues* (CVI-CXII) et six *Elegies* (CXIII-CXVIII). Placée au centre de la deuxième section du recueil – entre les *Inni et ode* d'un côté et les églogues et les élégies de l'autre – la *Favola* constitue avec la *Selva* et l'*Epitalamio* une sorte de triptyque sur les thèmes de l'amour et de la mort. Un jeu raffiné d'échos stylistiques lie les trois poèmes, dont je ne donnerari ici que quelques exemples. La *Selva* (adressée à la sœur du disparu, Giulia Gonzaga) s'ouvre sur le motif des larmes que la nature verse pour la mort de Luigi Gonzaga (*Selva* 18-22 "ch'avresti udito in voce alta e dolente / lagrimar de l'Italia ogni confine. / Lui piansero le piante, e d'ogn'intorno / spogliar d'ombre il terren, lui dolcemente / pianser gli augelli", motif que le lecteur retrouve au début de la *Favola* dont le style élégiaque et larmoyant est dicté au poète par la distance qui le sépare de son aimée, Ginevra Malatesta (*Favola* 19-22 "Deh rivolgete, o cara donna, il core / […] / che mesto mi vedrete e lagrimoso / dove Salerno il suo gran mar vagheggia"). De plus, dans la *Selva* le *pathos* prêté au désespoir de Giulia Gonzaga pour la mort de son frère est mis en scène d'une même façon que celui de Thisbé sur le corps de son amant: "Intanto ella dolente / gridò: Caro fratel, frate a me caro / via più che gli occhi miei, chi mi ti toglie? / […] ah cielo invido avaro, / ache di tanto bene arricchir questa / vita mortal e questo mondo indegno / per sì tosto ritorlo?" (*Selva* 112-22) et "Avaro invido ciel, chi ne scompagna? / Chi mi ti toglie e fura, or ch'io dovea / viver teco felice vita e lieta?" (*Favola* 325-28). Entre le ton lugubre de la *Selva* et de la *Favola*, l'*Epitalamio*, inspiré de Catulle, accomplit plutôt une fonction de repoussoir euphorique. Si le "casto imeneo" de Federico Gonzaga et Margherita Paleologa est destiné à être couronnée par un bonheur qui n'est pas seulement platonique (*Epitalamio* 66-68 "Beata coppia, a cui con vago aspetto / ride la terra e 'l mare, a cui le stelle / prometton viver lungo e fortunato", 210-12 "Già con l'avorio e con la bianca neve / la verginella il casto letto preme / e un pieno grembo di piacer ti serba"), l'union de Pirame et Thisbé, bien que souhaitée par les protagonistes ("taedaeque quoque iure coissent" *Met.* IV 60) ne sera accomplie que par la mort, à cause d'une fatalité tragique qui les accompagne dès la naissance (*Favola* 36-37 "sotto maligne stelle, in questa oscura / vita apersero gli occhi")».

[326] GABRIELE BUCCHI, *«Meraviglioso diletto». La traduzione poetica del Cinquecento e le* Metamorfosi d'Ovidio *di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, ETS, 2011, p. 73.

conta, tra l'altro, le favole di Fetonte, Atlante e Narciso di Ludovico Alamanni (*Opere toscane*, 1532-1533), la favola di Mirra di Giovan Battista Schiafenato (*Rime*, 1534), la favola di Venere e Adone di Lodovico Dolce (in appendice alla commedia *Il capitano*, 1545) e di Girolamo Parabosco (nel terzo libro delle *Lettere amorose*, 1553). Scrive a ragione Gabriele Bucchi:

> Pubblicati all'interno di opere originali […], questi poemetti ambiscono a proporsi anzitutto come opere autonome, al pari delle altre poesie contenute nel macrotesto di cui fanno parte. Risultano perfettamente calzanti, in questo caso, le considerazioni che Ann Moss ha fatto a proposito delle più tardi riscritture ovidiane del poeta francese Jean Antoine de Baïf, quando ricorda che il poeta francese "presenta le sue 'traduzioni' come poemetti perché vuole che siano lette come tali, non come traduzioni. È un segnale al lettore perché questi risponda in modo appropriato a un poemetto, non a una traduzione".[327]

In particolare, per quanto concerne specificamente il poemetto di Bernardo Tasso, questi rivendica esplicitamente, nella conclusione della dedicatoria delle *Rime* al principe di Salerno Ferrante Sanseverino, l'intento modernizzante di *aemulatio* migliorativa nei confronti dell'antico *récit*:

> non è stato forse mal fatto, che per fuggir l'ozio e la negligenzia, col consiglio di Cicerone, che nel primo de l'*Oratore* a ciò fare col suo essempio ne exorta, abbia la favola di Piramo e di Tisbe dalla latina nella nostra lingua tentato di convertire, aggiungendovi però alcuna cosa di mio, che più vaga render la potesse.[328]

In questo senso, la *conversio* dal latino al volgare si gioca non solo sul piano di quella doppia sperimentazione, 'metrica' e 'generica', suggerita da Giorgio Cerboni Baiardi:

> In questi suoi esercizi [il riferimento è, oltre che alla *Favola di Piramo e Tisbe*, alla *Favola di Leandro e d'Ero*, pubblicata nel terzo libro degli *Amori*, 1537] […] il Tasso saggiava in realtà (oltre alla resistenza di certa trama metrica […]) la misura di un nuovo genere, il poemetto mitologico, un diverso 'tempo' di narrazione. La 'favola' mantiene intatto il suo fascino, ma viene 'fissata' e dilatata come su un arazzo: promuovendo così un processo di intensificazione emblematica della 'favola' stessa.[329]

---

[327] Ivi, p. 74. La citazione interna è tratta da ANN MOSS, *Poetry and Fable. Studies in Mythological Narrative in Sixteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. 93-94.

[328] BERNARDO TASSO, *Rime*, I. *I tre libri degli Amori*, cit., [dedicatoria] *Al Prencipe di Salerno suo Signore*, pp. 5-13: p. 13. «A partire dall'edizione del 1534, la cui lezione è qui adottata, l'epistola al principe Ferrante Sanseverino costituisce la dedicatoria dell'intero volume di *Rime* ed è seguita da quella indirizzata a Ginevra Malatesta introducente il Libro primo» (ivi, p. 5).

[329] GIORGIO CERBONI BAIARDI, *La lirica di Bernardo Tasso*, Urbino, Argalia, 1966, p. 78, nota 15. Cfr. anche MARIACRISTINA MASTROTOTARO, *La riscrittura del mito: la* Favola di Piramo e Tisbe *di Bernardo Tasso*, in «Studi Tassiani», 49-50, 2001-2002, pp. 195-206: p. 197: «L'intenzione di attuare una "traduzione" da Ovidio e di misurarsi col modello classico non è solo urgenza di sperimentare nuove trame metriche, ma volontà di recupero di un genere che corrisponde all'idea che il Tasso ha della poesia e che è in voga in quei decenni, il poemetto mitologico. Il

ma anche sulla determinazione (e, di conseguenza, sulla valutazione) dello scarto 'personale', idiosincratico, rispetto all'ipotesto («aggiungendovi però alcuna cosa di mio, che *più vaga* render la potesse»).[330]

Il profilo metrico dell'operazione tassiana (la creazione di un 'esametro volgare' attraverso una sorta di 'allungamento' dell'endecasillabo, effettuato soprattutto grazie all'utilizzo dello schema metrico ABCAB CDECD EFGEF, oltre che della tecnica dell'*enjambement*) è stato abbondantemente approfondito da Mariacristina Mastrototaro, a partire dalla dedicatoria già citata:

> Porto fermissima opinione, illustrissimo Signor mio, che la novità de' miei versi, cosa non meno invidiosa che dilettevole, moverà molti a vituperarli: e di questa novella tela altri le fila, altri la testura biasimerà, parendoli forse mal convenirsi alla lingua volgare, posto da canto le Muse toscane, alle greche et alle latine accostarsi […] né ho la rima ripigliata, se non tanto lontano che già è uscito della memoria di chi legge d'averla udita un'altra volta. […] sappiate, valorosissimo Signor mio, che fra le cose greche e latine degne d'imitazione e d'onore, una è al parer mio quella maniera di verso puro exametro, il quale di continuo caminando con egual passo, ove e quando gli piace fornisce il suo cominciato viaggio. […] Di questo adunque essendo finora mancata la nostra lingua moderna, e d'adornarnela procurando, longamente sono stato […]. Non negherò il verso esser endecasillabo e non exametro, ma tutto che d'allungarlo e di renderlo al numero di quello più simile che si potesse mi sia affaticato, non ho potuto giamai quella forma darli che già nell'animo fabricata m'avea, sì che più tosto numero di prosa non avesse che di verso […].[331]

---

racconto mitologico ha valore esemplare proprio perché "favola" che trascende i limiti temporali e che conquista un "diverso tempo di narrazione"».

[330] Cfr. BARBARA SPAGGIARI, *L'*enjambement *di Bernardo Tasso*, in «Studi di filologia italiana», LII, 1994, pp. 111-139: p. 119 e nota 19, p. 119: «Il dissidio [tra Pietro Bembo e Bernardo Tasso] è profondo più di quanto possa apparire, perché investe gli strumenti stessi del far poesia, i mezzi tecnici e gli artifici retorici da adottare nella costruzione del testo poetico. Tutto ciò restando inalterati gli scopi che l'uno e l'altro perseguono, Bembo col suo petrarchismo ortodosso e Bernardo con la sua vena di ribellione: cioè l'armonia del verso, la piacevolezza del suono; e più ancora la vaghezza e la dolcezza, che si oppongono nella poetica di entrambi alla maravigliosa gravità e alla magnificenza del sublime»; «[La 'vaghezza' è] il *Leitmotiv* di varie lettere scritte da Bernardo; cfr. ad es. "io rassetterò tutti que' luoghi, et con la lima del vostro giudicio procurerò di levarne tutto ciò che gli potesse torre vaghezza, splendore, et dignità" (*A M. Francesco Valerio*, in *Le Lettere di M. Bernardo Tasso…, di nuovo ristampate, rivedute et corrette con molta diligenza*, in Venetia, per Iacopo Sansovino Veneto, MDLXX, c. 43 r.); "La bellezza, la varietà, la vaghezza, il candore che mi scrivete di conoscere ne le mie canzoni, sono frutti nati da la semenza de' meriti vostri" (*A la Marchesa di Pescara*, ivi, c. 59 v.) […]».

[331] BERNARDO TASSO, [dedicatoria] *Al Prencipe di Salerno suo Signore*, cit., pp. 5-9. Cfr. MARIACRISTINA MASTROTOTARO, *La riscrittura del mito: la* Favola di Piramo e Tisbe *di Bernardo Tasso*, cit., pp. 196-197 e nota 13, p. 197: «Bernardo intende prendere le distanze da quello che considera un "difetto" della lirica italiana, la rima [cfr. BERNARDO TASSO, [dedicatoria] *Al Prencipe di Salerno suo Signore*, cit., p. 8: "Vegniamo alle rime, alle quali danno alcuni grandissimo biasimo"]; quindi, si propone di emulare l'"exametro" intervenendo sull'endecasillabo […]. Evitare la rima diviene pertanto l'*escamotage* per non "arrestare", almeno foneticamente, il verso alle undici sillabe. "La *Favola di Piramo e Tisbe* nel secondo libro impiega lo schema delle rime della seconda egloga" [EDWARD WILLIAMSON, *Bernardo Tasso*, cit., p. 81], adattato a stanze di cinque versi (ABCAB CDECD EFGEF …) […]. La prevedibilità della rima è elusa da un sistema di strofe

Qui vorremmo invece, in conformità, del resto, con i nostri obiettivi, dedicarci ad altri aspetti, più propriamente contenutistici e tematici, del poemetto. Se Bortolo Tommaso Sozzi ha potuto insistere sull'interesse esclusivamente tecnico della poesia di Bernardo Tasso:

> Questa innovazione metrica [l'ode di stampo oraziano] […] è l'aspetto più interessante delle *Rime* di Bernardo; interesse, dunque, soltanto di natura tecnica e storico-letteraria (e torna a mente la sentenza del Flamini: che quei ricercatori di nuovi metri dell'età umanistico-rinascimentale, e postrinascimentale, "attesero a perfezionare lo strumento anziché ad eseguirvi musica originale"); di vera e propria poesia non si può, se non in misura minima, avvertire la presenza nelle *Rime* di Bernardo.[332]

in questa sede, pur nella consapevolezza dei limiti e delle aporie della Musa di Bernardo, siamo, al contrario, evidentemente interessati alla decodifica, piuttosto che dello 'strumento', della 'musica' alquanto 'originale', che ci parla, nella fattispecie, di un accorto riutilizzo patetico/sentimentale della *fabula* tratta dalle adorate «antiche carte»:[333]

> Chi sarà mai, se voi, Donna, non sete,
> da cui mi viene ogni gentil pensiero,
> ch'ove per sé non pote erga la mente?
> Voi col favor che da voi stessa avete

---

pentastiche, originate dalla quartina di un sonetto a rima alternata ABAB CDCD …) [cfr. BERNARDO TASSO, [dedicatoria] *Al Prencipe di Salerno suo Signore*, cit., p. 10: "che così come il terzetto generò Dante d'una metà del sonetto, così d'altra è nata la mia testura"], che peraltro non corrispondono all'unità sintattica della frase: la ripresa fonica costante e regolare delle rime è disattesa perché l'orecchio percepisce rime alternate ma distanziate e, nello stesso tempo, rime ripetute ma accavallate (ABC ABC CDE CDE EFG …). Insomma, la concatenazione a distanza della rima e la mancata corrispondenza fra unità sintattica e strofica garantiscono al poemetto quella fluidità ritmica che lo apparenta maggiormente al *carmen perpetuum* di Ovidio [in verità, Bernardo Tasso utilizza un ulteriore accorgimento di natura retorica – l'*enjambement* – per ottenere una scansione ritmica che sia il più vicino possibile al verso sciolto]»; e ivi, p. 199: «Numerosissimi sono gli *enjambements* presenti nella *Favola* e distinguibili in due tipologie: un tipo di *enjambement* inculca al periodo un ritmo prosastico più sciolto, come ai vv. 33-34 dove sul principio della storia si imita la discorsività del racconto in prosa; il secondo tipo, più presente rispetto al primo (vv. 36-37, 40-41, ecc.), impone una maggiore inarcatura del verso perché interviene sui nessi grammaticali, separando termini altrimenti contigui. L'effetto è un rallentamento e una dilatazione accentuata del ritmo che sfalda la misura dell'endecasillabo».

[332] BORTOLO TOMMASO SOZZI, *Bernardo Tasso*, in *Letteratura italiana. I minori*, Milano, Marzorati, 1961, II, pp. 1067-1083: p. 1079.

[333] Cfr. GIORGIO MASI, *La lirica e i trattati d'amore*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. IV *Il primo Cinquecento*, Roma, Salerno Ed., 1996, pp. 595-679: p. 621: «Il culto tassesco per le "antiche carte" – come sono definite nel sonetto *Cesano mio, quanto più dolce fora* (v. 10), che esalta la machiavelliana "conversazione" coi classici: "co' chiari ingegni far dolce dimora" (v. 4) – produsse il suo frutto più ricco di conseguenze, nella tradizione poetica italiana, con un fortunato tentativo di innovazione metrica: a Bernardo Tasso si deve, infatti, l'introduzione dell'ode, che egli elaborò basandosi sullo schema metrico dei *Carmina* oraziani: strofe di cinque o sei versi composte di endecasillabi e/o di settenari».

il bel vostro intelletto alzate al vero,
che d'eterna virtù caldo et ardente
tornando in voi, celesti alti concetti
ovunque vòl negli altrui petti inspira:
voi dunque sol, devoto e reverente,
voi sola invoco, co' pensier ristretti
intorno ai be' vostri occhi, ove si mira
cose remote dagli umani ingegni;
inspiratemi voi con quel valore
ch'ai secreti del ciel gli animi tira.
Se vostro son, vostra virtù non sdegni
donar a l'intelletto il suo favore,
Ginevra, onor di questo secol nostro,
troppo per voi felice, e aventuroso;
deh rivolgete, o cara Donna, il core
ov'è chi mai non fia d'altri che vostro,
che mesto mi vedrete e lagrimoso
dove Salerno il suo gran mar vagheggia,
ov'alberga virtute e cortesia,
cantar i vostri onor solo e pensoso,
cercando sempre u' col pensier vi veggia.
Conforme oggetto a la mia vita ria,
ch'altro lunge da voi non è che doglia,
angoscia, e morte, lo mio stile ha preso:
cantiamo dunque, o bella Musa mia,
or che onesta pietà l'alma m'invoglia,
or che di bei pensier m'avete acceso,
di Piramo e di Tisbe i fieri amori.[334]

Al netto della questione dei confini tra verità e formalizzazione letteraria tipica di ogni petrarchismo (anche, beninteso, di quello eterodosso, classicista e sperimentale di Bernardo), è evidente che all'originario narratore di secondo grado (le figlie di Minia) si è sostituita una forte istanza enunciativa di tipo autoriale che dichiara apertamente al lettore e, in special modo, alla committente-destinataria, l'amata Ginevra Malatesta, la complanarità tra *esistenza* e *mito*, tra la propria tormentata vicenda di *amor de lonh* e il tragico destino di separazione e morte dei giovinetti babilonesi[335] («Conforme oggetto a la mia vita ria, / ch'altro lunge da voi non è che doglia, / angoscia, e morte, lo mio stile ha preso»).[336]

[334] BERNARDO TASSO, *Favola di Piramo e Tisbe*, cit., vv. 1-32, pp. 249-250.

[335] Cfr. FRANCESCO PINTOR, *Delle liriche di Bernardo Tasso*, Pisa, Tipografia Succ. Fratelli Nistri, 1899 [sulla *Favola di Piramo e Tisbe,* pp. 133-136], p. 134: «Il poeta, nell'invocazione, invita Ginevra Malatesta […] a riconoscere nella triste leggenda il segno d'angoscia che si è venuto imprimendo, per la lontananza di lei, nella sua vita e, di riflesso, nel suo stile poetico. A questo non so se spontaneo atteggiamento di tristezza fa riscontro lo studio di colorire di luce pietosa fin gl'inizj del racconto, con additare in ogni circostanza, in ogni atto de' due giovani gli avvisi della sorte che li attende»; EDWARD WILLIAMSON, *Bernardo Tasso*, cit., p. 64: «The favola opens with a thirty-two line invocation to Ginevra Malatesta, which has little connection with the story, but

Data tale equivalenza, l'atteggiamento nei confronti degli amanti, esibito finanche nella *repetitio* lessicale, non potrà che essere, a vano risarcimento della «nemica sorte»[337] e della condotta dei «*dispietati* / parenti»,[338] estremamente *pietoso*:

[Tisbe:] "O mia vera salute,
o di mia vita albergo, unico bene
di questa miser'alma, ove dimori?
Qual caso mi t'ha tolto? hai già perdute
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!" Al caro nome
gli occhi coperti di mortali orrori
misero aperse, e con *pietosa* brama
gli affisò nel bel viso e ne le chiome,
indi li chiuse in queto sonno eterno.[339]

[Tisbe:] "[…] Attendi, anima cara, il passo affrena,[340]

---

which, insisting on the sorrow caused Tasso by the deprivation of Ginevra's presence, sets a sad and sentimental tone for the whole poem».

[336] Cfr. la dedicatoria del primo libro degli *Amori* alla medesima Ginevra Malatesta: «Ben vi prego, poi ch'altro non posso, ch'almeno perdoniate la loro [*scil.* delle rime] asprezza, alla *conformità ch'hanno col mio acerbo e misero stato*, che è tale quale il vuole colei che sola il puote» (BERNARDO TASSO, *Rime*, I. *I tre libri degli Amori*, a cura di Domenico Chiodo, cit., pp. 15-17: p. 15, corsivo mio); l'appaiamento dei versi con tale *excerptum*, per quanto agevole, non mi sembra sia stato effettuato sinora da alcuna lettura critica.

[337] BERNARDO TASSO, *Favola di Piramo e Tisbe*, v. 128, p. 253.

[338] Ivi, vv. 130-131, p. 253, corsivo mio.

[339] Ivi, vv. 296-307, p. 258, corsivo mio.

[340] Per il motivo cristiano dell'incontro delle anime dopo la morte, già intravisto nei cantari, cfr. GABRIELE BUCCHI, *Au delà du tombeau: Pyrame et Thisbé dans deux réécritures de la Renaissance italienne*, cit., p. 65: «Dans la réécriture de Tasso le motif du "seul tombeau" pour les deux amants trouve une continuation métaphysique dans la réunion des âmes, libérées enfin de la prison du corps […], dans l'au-delà». Si osservi inoltre come, in conformità ad un uso gradualmente radicatosi, Bernardo Tasso si sofferma lungamente sull'*enfance* dei protagonisti e, in particolare, sulla maturazione del sentimento amoroso: «[…] 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 sospir tornava in gioco, / e consentiva a le lor prime voglie, / i semplici pensier partiano insieme / […] O lieta vita, se più ardita speme / non fosse nata in lor; ma così vole / chi ne regge e governa iniqua stella. / 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; et a pagar il fio / di lagrime ad Amore, e di tormenti, / che fece le lor guancie impallidire. / Portar gli anni il desio, ma gli levaro / l'agio d'addurlo a la bramata riva; / 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» (BERNARDO TASSO, *Favola di Piramo e Tisbe*, cit., vv. 41-73, pp. 250-251). Cfr. FORTUNATO PINTOR, *Delle liriche di Bernardo Tasso*, cit., p. 134: «il poeta, scostandosi dall'originale, accompagna i loro primi anni e ne racconta i convegni, ingenui dapprima e poi furtivamente ricercati, per il succedere di un nuovo

ch'io vo' teco venir, come solea
mentre mi fu benigno il mio pianeta;
arbor, che già ricopri la terrena
spoglia mortal d'un amante infelice,
or per coprir di doi, conserva i segni
di tal *pietà*, sì che si spenga a pena
la memoria, ma 'l tronco e la radice
tua, del sangue di doi molle, s'ingegni
di produr frutto che conforme sia
ad ambi i sangui, e testimonio vero
di nostra morte ai peregrini degni
che qui addurrà *pietate* e cortesia".
Così detto, sul ferro crudo e fero
appoggiata col fianco, il freddo core
trafisse, e mandò l'alma ignuda e sciolta
a ritrovar per solingo sentero
l'altra (forse salita al suo fattore).
L'arbor del novo sangue un'altra volta
asperso, di color negro et oscuro
vestì i suoi frutti; e di *pietate* adorno,
perché sì rara fé non sia sepolta,
memoria tien del caso acerbo e duro;
e terrò ognor, fin che fia stanco il giorno
di far dietro a l'Aurora a noi ritorno.[341]

Si tratta di una *pietas* mostrata sia a titolo personale (nei termini di una malcelata ed anzi, al fondo, esibita autocommiserazione), che a nome di una comunità di intendenti d'amore, più volte chiamata in causa dalla voce di un narratore[342] che

---

sentimento alla mutua fanciullesca simpatia […]: mesta narrazione, ch'è – ben fu detto – "come il preludio del triste dramma" [FRANCESCO FLAMINI, *Sulle poesie del Tansillo di genere vario*, cit., p. 28], ma perde d'efficacia a causa del continuo rimpianto di che l'autore l'inframmezza»; EDWARD WILLIAMSON, *Bernardo Tasso*, cit., p. 64: «A sort of *enfances* of the protagonists is added to Ovid's version, and this is filled with omens of the tragedy to come»; MARIACRISTINA MASTROTOTARO, *La riscrittura del mito: la* Favola di Piramo e Tisbe *di Bernardo Tasso*, cit., pp. 198-199: «Bernardo si scosta presto dall'originale narrando dell'"età fanciullesca" [Bernardo Tasso] dei due protagonisti e del crescere dell'ingenuo sentimento di "simpatia" [Fortunato Pintor], creando una premessa più estesa alla storia vera e propria. Tende così a dilungare e, in fondo, a stemperare i toni più crudi e perentori della serrata narrazione ovidiana, generando quel certo languore che corre lungo i versi»; e GABRIELE BUCCHI, *Au delà du tombeau: Pyrame et Thisbé dans deux réécritures de la Renaissance italienne*, cit., p. 61: La progression de la passion amoureuse, suggérée brièvement par le poète latin (*Met.*, IV, 60 "tempore crevit amor") est ainsi amplement graduée et nuancée par son interprète moderne. C'est que pour Tasso la tragédie des amants commence avec cette première métamorphose de l'affection ("i semplici pensier", "il puro e semplice desio") en amour ("desir caldi e cocenti")».

[341] BERNARDO TASSO, *Favola di Piramo e Tisbe*, vv. 328-352, pp. 259-260, corsivo mio.

[342] Cfr. MARIACRISTINA MASTROTOTARO, *La riscrittura del mito: la "Favola di Piramo e Tisbe" di Bernardo Tasso*, cit., p. 199: «La mesta narrazione scivola via […] lentamente, e con una scioltezza dovuta certo a "facilità" nel verseggiare [ROBERTO BATTAGLIA, *La canzone alla notte di Bernardo Tasso*, in "Cultura Neolatina", XX, 1942, p. 82], ma è frantumata dalle esclamazioni di

inizia quasi ad assumere i caratteri del «narratore passionato» individuato, come è ben noto, da Ezio Raimondi nella *Gerusalemme liberata*:[343]

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.[344]

Pensi chiunque amor ne' lacci stringe
se fu grave il dolor: l'aurato crine
tutto si squarcia e si percuote il petto,
et abbracciando il corpo amato e caro,
bascia il gelato viso, e le ferute
bagna di pianto con doglioso affetto,
e 'l sangue caldo ancor col pianto amaro
mischia, gridando […].[345]

La storia dei fanciulli babilonesi è così sottoposta ad un processo di notevole accentuazione del lagrimevole e del patetico, e indubbiamente un ruolo non infimo in tale processo riveste l'annessione delle apostrofi del personaggio di Tisbe alla luna,[346] che, peraltro, quasi sembrano vertiginosamente 'anticipare' le ipotesi di Duke, di cui si è già discusso nel primo capitolo, relative alle origini sacrali del mito:

Ma tosto che la notte, avendo a sdegno
ch'Espero ancor co' be' raggi d'argento
a suo mal grado prolungasse il giorno,
venne vestita di stellato manto,
l'accorta giovenetta, il vago viso
velata, uscì for del natio soggiorno:
già col tremulo lume apriva alquanto

---

rimpianto dell'autore […], che interrompono l'incalzante susseguirsi degli eventi e si impongono come pause riflessive dedicate a compatire l'infelice caso dei due babilonesi e, tramite il mito, la sorte del poeta stesso che ha confessato nell'esordio il suo turbamento amoroso per Ginevra. Si perde il filo degli eventi per l'invadenza e l'intrusione del poeta nella *fabula*».

[343] Cfr. EZIO RAIMONDI, *Il narratore passionato*, in *Su/per Gianfranco Contini*, vol. monografico di «Filologia e Critica», 15, 1990, 2-3, pp. 533-550.

[344] BERNARDO TASSO, *Favola di Piramo e Tisbe*, cit., vv. 76-81, p. 251.

[345] Ivi, vv. 289-296, p. 258.

[346] Per una lettura dell'elemento lunare nelle *Rime* di Torquato Tasso, mi sia permesso il rimando a MASSIMO COLELLA, *«Parmi ne' sogni di veder Diana». Emersioni seleniche nelle* Rime *di Torquato Tasso*, in «Griseldaonline», 14, 2014, in cui, tra l'altro, si fa riferimento al sonetto 37 (*Si duole d'uno impedimento e d'una interposizione che cerchi di spaventarlo e gli minacci infelicità*), che esibisce un'allusione al mito di Piramo e Tisbe («Non fra parole e baci invido muro / più s'interpose o fra sospiri e pianti …»), già illustrata dall'autoesegesi tassiana («Vuole intendere del muro che divideva Piramo e Tisbe come racconta Ovidio ne le *Trasformazioni*; ma leggi la favola del padre de l'autore»): cfr. ivi, pp. 21-22.

la Luna il fosco de la notte, e fiso
mirava i dolci furti degli amanti,
ond'ella in tai parole a lei rivolta
sciolse la lingua: "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 iscusa:
tu ancora fosti amante, e i lamii sassi
t'han veduta dal ciel più d'una volta,
ne la più bella e chiara luce chiusa,
sospinta dal desio mover i passi
per soggiornar col caro Endimione".
Così dicendo, a la gelata fonte
col solicito piè vicina fassi,
e sotto al gelso ad aspettar si pone
senza temer di fere oltraggi od onte.[347]

Ma che giova esser salva, se l'assale
novo timor e più che pria la fiede?
Or ha del giovenetto altra paura,
che nol veggia la fera, o che non possa
fuggir da l'unghie irate; et a Diana
rivolta con la mente umile e pura,
dice: "Deh santa Dea, se forse mossa
t'ha il nostro error a vendetta empia e strana,
perch'io lassi il tuo coro e le compagne,
e 'l pregio virginal, rivolgi l'ira
contra me, ch'ho peccato, et allontana
da lui la pena, né voler che bagne
sì puro sangue fera cruda e dira".[348]

---

[347] BERNARDO TASSO, *Favola di Piramo e Tisbe*, cit., vv. 149-171, pp. 253-254.

[348] Ivi, vv. 184-196, pp. 254-255. Cfr. FRANCESCO PINTOR, *Delle liriche di Bernardo Tasso*, cit., p. 134: «Il […] bran[o] original[e] [del]la preghiera della fanciulla alla luna nell'atto di recarsi al convegno […] appare […] inopportuno, anche se non è privo di gentilezza in se stesso. È invece calda e naturale ad un tempo l'altra preghiera, pur di Tisbe, a Diana quando, sottrattasi alla fiera colla fuga, è incerta della sorte del suo amante»; EDWARD WILLIAMSON, *Bernardo Tasso*, cit., pp. 64-65: «Two prayers of Thisbe to the moon sustain the sentimental note: the first, uttered while she is going to the tryst, seems more rhetoric; the second, spoken after the tragedy but while she is still uncertain of Pyramus' fate, is warmer and more moving»; MARIACRISTINA MASTROTOTARO, *La riscrittura del mito: la* Favola di Piramo e Tisbe *di Bernardo Tasso*, cit., p. 202: «Indubbiamente la prima invocazione [alla luna] appare più frigida e convenzionale, dacché l'attenzione si sposta presto dall'accorata protagonista, che chiede ascolto alla dea in una sorta di *captatio benevolentiae*, alla luna stessa; i sentimenti di Tisbe non hanno il tempo di manifestarsi pienamente perché a prevaricarli c'è la tendenza esornativa dell'apparato mitologico. La seconda invocazione a Diana è sicuramente più ricca di pathos; del resto, è la situazione che la favorisce, drammatizzatasi per l'apparizione della "fera cruda e dira", incarnazione della punizione per i "dolci furti degli amanti". L'appello di Tisbe manifesta il timore che il "peccato" d'amore si ritorca contro uno solo dei "peccatori", ma contiene in sé già il segno del proprio fallimento. Le due invocazioni alla luna immaginate dal Tasso, sebbene non brillino per resa poetica, sono esplicative dei proponimenti dell'autore: oltre a calcare la mano sull'inevitabile precipitare degli eventi e ad arricchire quindi la

Il mito ovidiano diviene, in definitiva, per Bernardo Tasso, il termine di paragone di una propria sofferta vicenda sentimentale, pur passibile di una risonanza più vasta (esperibile per lo meno dalla comunità degli intendenti d'amore), uno specchio non di moralità alla maniera degli *specula vanitatis* medievali, bensì di moderno languido struggimento («[l']amore, lo notava del resto a suo tempo lo stesso Pintor, è sentito dal Tasso soprattutto come *amore amaro*, come dolore e infelicità, come desiderio struggente e inappagato»).[349]

La linea cinquecentesca di rispecchiamento emotivo-patetico 'prosegue',[350] per così dire, quasi immutata in un territorio alquanto distante dal colto e aristocratico classicismo tassiano[351], ossia entro il fenomeno di «forte impatto editoriale» dei volgarizzamenti integrali delle *Metamorfosi* in ottava rima.[352]

---

favola di maggiori accenti patetici, esse chiamano a testimone delle azioni umane la dea "Luna", affacciando il dubbio di una possibile "vendetta" da parte di una divinità che possa condizionare gli eventi. I moniti ai cedimenti sensuali dei due protagonisti, cedimenti accentuati dalla mollezza stilistica dei versi, paiono giungere tacitamente da una dimensione esterna a quella degli uomini, riscoperta nuovamente dal Rinascimento: il mito pagano, a riprova del ruolo vivo che la mitologia ha nell'esperienza poetica del Tasso e che qui svela la presenza di un sovrasenso allegorico, edificante nella favola».

[349] GIORGIO CERBONI BAIARDI, *La lirica di Bernardo Tasso*, cit., pp. 48-49. Il riferimento è a FORTUNATO PINTOR, *Delle liriche di Bernardo Tasso*, cit., p. 55: «Il Petrarca aveva prognosticato a se stesso, come frutto dei vaneggiamenti, la vergogna e il disinganno: gl'imitatori vollero trovare nella poesia erotica un ammaestramento per tutti. Di qui la necessità che l'amore apparisse, dalle rime, infelice: com'è, nell'intonazione generale, quello del Tasso».

[350] Non si dimentichi, del resto, la postura 'compassionevole' e lagrimosa del poemetto dedicato a Piramo e Tisbe inscritto nelle *Rime toscane* (1535) del misterioso Amomo (pseudonimo dietro cui si cela probabilmente Antonio Caracciolo), intriso di echi tanto tassiani (il riferimento è ovviamente a Tasso padre) quanto ariosteschi; per l'analisi del poemetto si rimanda senz'altro a GABRIELE BUCCHI, *Au delà du tombeau: Pyrame et Thisbé dans deux réécritures de la Renaissance italienne*, cit., *passim*. Sia per il poemetto di Bernardo Tasso che per quello di Amomo la compassione mostrata da Boccaccio nei confronti della tragica storia dei giovinetti babilonesi nell'*Elegia di Madonna Fiammetta* e nel *De mulieribus claris* giocherebbe, secondo Bucchi, un ruolo importante: «le rôle de Boccacce […] est essentiel pour comprendre le processus de transformation de l'histoire racontée par Ovide, d'un exemple négatif d'intempérance juvénile à un récit pathétique où les interventions modalisantes du narrateur visent la compassion et l'identification des lecteurs» (ivi, p. 72).

[351] Cfr. per es. GIOVANNI FERRONI, *Note sulla struttura del* Libro primo degli Amori di Bernardo Tasso *(1531)*, cit., pp. 39-40 e 42: «Il *Libro primo degli Amori* fu edito, secondo quel che recita il *colophon* della *princeps*, in Vinegia per Giovan Antonio & Fratelli da Sabbio, nel 1531. Non sarà forse inutile ricordare che, nel fatidico 1530, anche il Bembo si era servito degli stessi torchi, quelli appunto dei Nicolini da Sabbio, per la prima stampa delle sue *Rime*: la scelta del Tasso d'entrare a far parte d'un catalogo che avrebbe annoverato vari volumi di lirica mi pare si carichi, proprio a motivo della concomitante presenza del Bembo, di un certo rilievo e che denoti, se non il tentativo di gareggiare col veneziano, almeno l'ambizione, pur dissimulata, ad insediarsi apertamente, e con qualche rumore, ai "piani alti" del dibattito letterario contemporaneo. A questa volontà di promozione poetica se ne aggiunge, mi pare, un'altra di natura sociale: sfruttando infatti il prestigio derivante dalla stampa, era possibile per il Tasso accrescere, nell'ambito della corte di Ferrara di cui a quei tempi faceva parte, e più in generale in quello delle altre corti italiane, la rilevanza pubblica

Si dovrà necessariamente escludere dall'orizzonte di riferimento il volgarizzamento, «umile ma fortunat[o]»,[353] di Niccolò degli Agostini (1522), la cui

della sua persona»; «[la] raccolta […] intende collocarsi a un livello alto della comunicazione letteraria e […] fa della sua "classicità", fin dal titolo, un proclama».

[352] Cfr. GABRIELE BUCCHI, *«Meraviglioso diletto». La traduzione poetica del Cinquecento e le* Metamorfosi d'Ovidio *di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, cit., p. 73: «Sarebbe improprio accostare i progetti a forte impatto editoriale di un Anguillara e di un Dolce a questi episodi [*scil.* ai poemetti mitologici degli anni Trenta-Cinquanta del Cinquecento], più occasionali ma certamente anche più aristocratici. Nonostante queste differenze, tali riscritture attestano di un modo nuovo d'interpretare e di raccontare i miti ovidiani; un modo incentrato più sul *pathos* che sulla moralità, di cui sarà possibile ritrovare le tracce anche nelle traduzioni integrali della seconda metà del secolo».

[353] Ivi, p. 10. Cfr. ivi, p. 84: «la versione ovidiana dell'Agostini, pur col suo formulario canterino e la sua veste linguistica ormai improponibile, veniva riproposto [all'altezza cronologica in cui Lodovico Dolce inizia a progettare il volgarizzamento ovidiano] da quasi trent'anni e stava a dimostrare […] in quale direzione andassero i gusti del pubblico». A proposito della fortuna del volgarizzamento, si noti come la descrizione delle modalità del doppio suicidio compiuta dall'Agostini e la relativa silografia (fig. 2) abbiano influenzato l'iconografia del dipinto del Tintoretto *Piramo e Tisbe* (fig. 3): cfr. BODO GUTHMÜLLER, *La pittura mitologica e la tradizione testuale delle* Metamorfosi *di Ovidio*, in *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana. Da Dante al Rinascimento*, Roma, Carocci, 2009, pp. 276-293: pp. 282-283: «Il pittore [*scil.* Tintoretto] ha scelto il momento più tragico nel racconto ovidiano: Tisbe ha trovato Piramo in fin di vita e per l'estremo dolore decide di morire con lui. Verifichiamo se il quadro è davvero "pienamente aderente al testo ovidiano puntualmente seguito", come si legge nel catalogo Pallucchini-Rossi [RODOLFO PALLUCCHINI – PAOLA ROSSI, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Milano, Electa, 1982, p. 135]. Cito le *Metamorfosi* dalla traduzione di Bernardini Marzolla [Torino, Einaudi, 1994, vol. IV, vv. 199 ss.]: "E [Piramo] si cacciò nel ventre il pugnale che aveva a fianco, e subito, morente, lo ritrasse dalla gorgogliante ferita. Cadde a terra supino". Sul quadro, Piramo che si è trafitto con una spada, giace a terra non "supino", ma bocconi; la spada, che dunque non ha ritratta "dalla gorgogliante ferita", gli esce dal dorso. Sentiamo il seguito: "Ed ecco che lei [Tisbe] ritorna […]. Lei riconobbe allora la propria veste e vide la guaina d'avorio senza il pugnale, […] e puntatosi il pugnale sotto il petto, si curvò sulla lama che ancora era calda di sangue". Sul quadro Tisbe si dà la morte gettandosi sulla punta della spada che esce dal dorso di Piramo. Bastino queste poche osservazioni: come si vede, il dipinto del Tintoretto è in netto contrasto con il testo ovidiano. Consultiamo […] l'*Ovidio Metamorphoseos in verso vulgar*, il volgarizzamento che si offriva di più alla lettura negli anni in cui Tintoretto dipinse il ciclo conservato alla Galleria Estense di Modena di cui fa parte il nostro quadro. Di Piramo Agostini dice: "Alfin […] / trasse la spada che portava a lato / e in terra il pomo, e poi la punta al petto / mise, […] / e appoggiandosi a quella con furore, / si passò il bianco petto e il mesto core" (f. E3v). Piramo si butta dunque bocconi sulla spada: "Quando che Tisbe del spirar s'accorse / del fido amante, biastemò Cupido / e sopra il ferro acuto il petto porse. / […] / Così poggiando il petto su la spada, / finì del viver suo le brevi hore / e cade ov'era già sopra la strada / adosso del suo sfortunato amore" (f. E4r) [Da Giovanni del Virgilio ad Agostini la narrazione poteva allontanarsi sempre di più dal testo originale. Giovanni del Virgilio, nel racconto della morte degli amanti, resta fedele a Ovidio. In Bonsignori poi si legge che Piramo si lasciò cadere bocconi sulla spada: "E alhora trase fuora la spada la qual da lato del pomolo apogiò in terra, e la ponta se puose al petto, lasandosi cadere in giù sopra la spada; e cusì spianato in terra la spada li passò el gostato" (f. 27r-v). Il dettaglio invece di Tisbe che si getta sulla spada che esce dal dorso di Piramo si trova solo in Agostini]. Questa descrizione corrisponde del tutto all'iconografia del quadro tintorettiano. […] L'anonimo creatore delle illustrazioni al testo di Agostini raffigura, a destra della sua rappresentazione simultanea della favola di Piramo e Tisbe (f.

operazione didascalico-moralizzante, come evidenzia Angela Piscini, «dal punto di vista dell'avanguardia culturale appare, in quegli anni, del tutto anacronistica»:[354] il prosimetro, fondato sulla parziale *mise en verse* del volgarizzamento trecentesco del Bonsignori,[355] a sua volta basato, come si è già avuto modo di dire, sul testo latino delle lezioni universitarie di Giovanni del Virgilio, in perfetta conformità a tali modelli addita la storia di Piramo e Tisbe quale *exemplum* di lussuria addirittura contaminante:

> La tramutatione delle more come divennero vermiglie, la presente fabula è historica, imperoché vero fu che in Babylonia Piramo et Tisbe si uccisero per amore, et questo fu al tempo di Semiramis regina di Babilonia. Della quale Dante nel primo [sic] dell'*Inferno* recita et dice: "Questa è Semiramis di cui si legge / ch'a l'uso di lussuria fu sì rotta / che libito fè licito in sua legge", però che tolse il proprio figliuolo per marito. Che le more diventassero vermiglie, questo pone l'Autore per figura a demostratione con ciò sia che le more, quando sono per fiorire, appaiono bianche et, come si cominciano a mutare, diventano vermiglie. Così quando l'huomo, la donna sono in purità et castità sono bianchi, senza macula, ma poi che sono presi dalla libidine diventano vermigli per l'incendio della lussuria, et poi si tramutano in neri et tenebrosi per lo peccato come la mora nera che come tu la tocchi te imbratta. Così chi conversa con tali peccatori non può essere che alcuna origine di peccato non acqusiti, et ancho spesse volte per carnal amore si acquista la morte, et per tropp[a] lussuria come avenne a Tisbe et a Piramo.[356]

E3r), sullo sfondo della città di Babilonia, lo stesso episodio scelto da Tintoretto (mentre a sinistra colloca la fuga della fanciulla che perde il fazzoletto, annusato dal leone). Non è necessario un confronto dettagliato tra silografia [*scil.* soprattutto la silografia della *princeps* del 1522] e dipinto, la dipendenza dell'uno dall'altro mi sembra essere evidente: basti guardare il gesto di disperazione di Tisbe, il fazzoletto svolazzante, la presenza del muro e del sepolcro di re Nino. Il tutto riceve però nel dipinto del Tintoretto, è quasi superfluo dirlo, una qualità del tutto nuova».

Per restare ai rapporti inter-figurativi, è possibile, a mio avviso, evidenziare (e credo che il rilievo sia nuovo) che la silografia dell'ediz. 1538 raffigurante le figlie di Minia (fig. 4) sembra riprendere lo schema iconografico della *Flagellazione di Cristo* di Piero della Francesca (fig. 5).

[354] ANGELA PISCINI, voce *'Niccolò degli Agostini'*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 36, 1988, pp. 156-159: p. 158.

[355] Cfr. per es. SANDRA CELENTANO, *Le* Metamorfosi *da Ovidio a Niccolò degli Agostini*, in «Misure critiche», 2012, 1-2, pp. 44-70.

[356] Si cita da [NICCOLÒ DEGLI AGOSTINI,] *Di Ovidio le Metamorphosi, cioè trasmutationi, tradotte dal Latino diligentemente in volgar verso, con le sue Allegorie, significationi, et dichiarationi delle Favole in prosa [...]*, Venezia, Bindoni, 1538, c. 34v. (*Allegoria di Piramo*). Cfr. GIOVANNI BONSIGNORI DA CITTÀ DI CASTELLO, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, edizione critica a cura di Erminia Ardissino, cit., *Allegoria e quarta trasmutazione delle more bianche deventate vermiglie [...]*, p. 219: «La quarta trasmutazione è delle more come diventarono vermiglie. La presente favola è istoriografa, perciò che vero fu che per amore Pirramo e Tisbe di Babillonia se uccisero, e questo fu al tempo de Semiramis, regina de Babillonia. Che le more deventassero vermiglie, questo pone l'autore per figura demostrativa, con ciò sia cosa che lle more, quando sono per defiorire, sono bianche e, poi che se cominciano a maturare, sono vermiglie. Così quando l'uomo e la donna sono in puerizia ed in castità sono bianchi, senza macula; poi che sono oppressi da libidine deventano vermigli per lu fuoco della lussuria, poi neri e tenebrosi per lu peccato, come è la mora, la quale, come che tu la tocchi, te fa nere le mano. Così chi conversa con tali peccatori non pò essere che alcuna origine de peccato non acquiste, ed ancora spesse volte per carnale amore s'acquista la morte, sì come avenne a Pirramo ed a Tisbe».

Fig. 2. ANONIMO INCISORE, *Piramo e Tisbe*, in NICCOLÒ DEGLI AGOSTINI, *Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa*, stampato in Venetia per Iacomo da Leco a istantia de Niccolò Zoppino e Vincentio di Pollo, 1522, f. E3r

Fig. 3. JACOPO ROBUSTI DETTO IL TINTORETTO, *Piramo e Tisbe*, 1541 ca., olio su tavola (153 x 133 cm), Modena, Galleria Estense.

Fig. 4. ANONIMO INCISORE, *Le figlie di Minia, ostili al culto di Bacco*,
in [NICCOLÒ DEGLI AGOSTINI,] *Di Ovidio le Metamorphosi, cioè trasmutationi,*
tradotte dal Latino diligentemente in volgar verso […], Venezia, Bindoni, 1538, f. 32v.

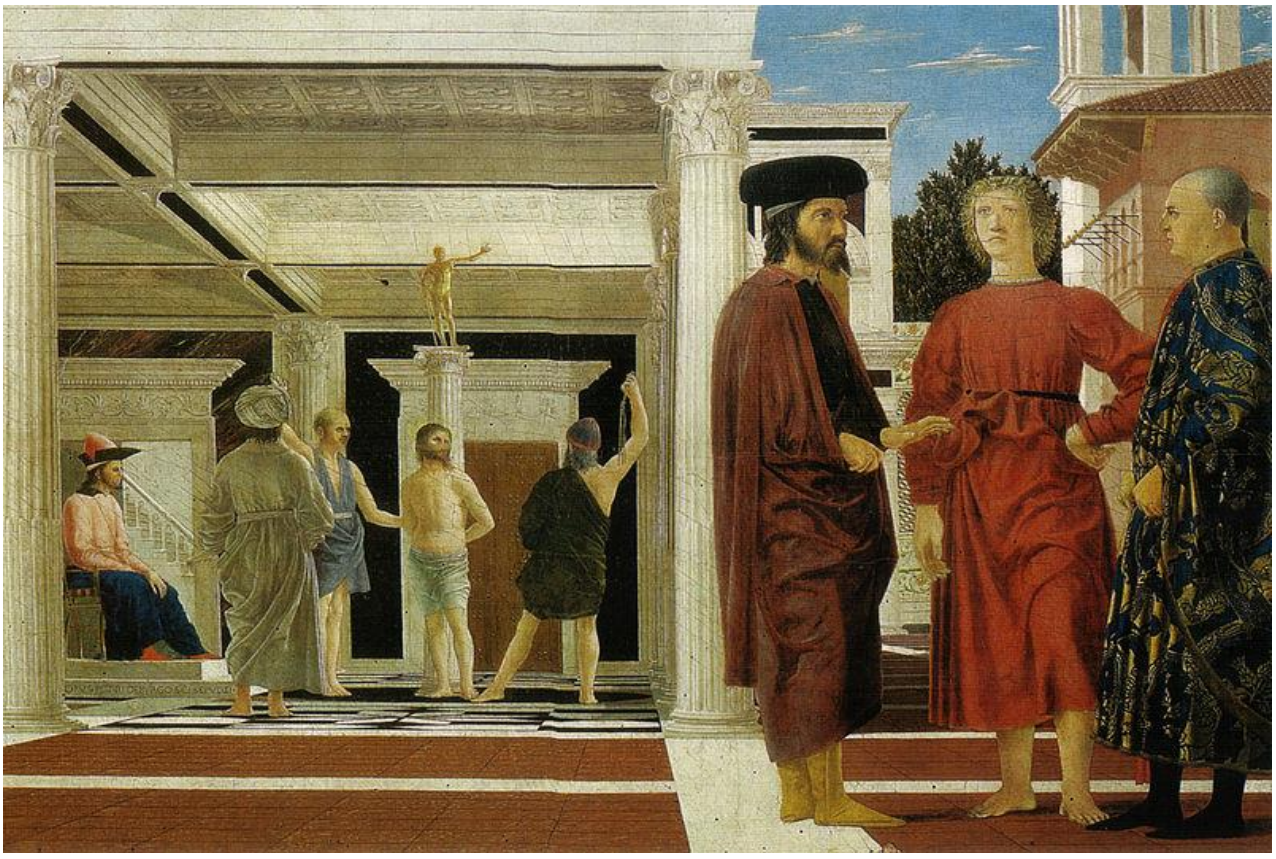

Fig. 5. PIERO DELLA FRANCESCA, *Flagellazione di Cristo*, 1460 ca.,
tempera su tavola (58,4 × 81,5 cm), Urbino, Palazzo Ducale, Galleria Nazionale delle Marche.

Né, d'altra parte, può risultare utile il riferimento al volgarizzamento di Fabio Marretti (1570), con testo a fronte, che, in risentita opposizione al tipico panorama cinquecentesco delle *belles infidèles*, persegue vigorosamente l'obiettivo di «trasformare le trasformationi d'Ovidio senza punto trasformarle» mediante una traduzione ispirata ai criteri di un inusitato rispetto filologico: di conseguenza, né moralizzazioni né rispecchiamenti è dato riscontrare in un testo tanto allineato all'originale:

> Si maraviglieranno alcuni che io dopo tanti mi sia posto a tradurre le *Metamorphosi* d'Ovidio; ma cesserà in loro (s'io non m'inganno) tal maraviglia tuttavia che col testo latino faranno paragone della diligentia nostra con quella degli altri; perché dove costoro aggiugnendo materie prive in tutto di maestà poetica, e fuori del proposito delle *Metamorphosi*, lasciando le cose più scelte e di più sottil consideratione e trasponendo et alterando il tutto, par ch'habbian quivi corrotto le misteriose favole, lo ingegnosissimo ordine, il mirabile incatenamento, i divini spiriti, i dolcissimi condimenti, le variate maniere d'esprimere, l'elegantia del dire, il perfetto decoro, le proprie e legitime parole, i colori rhetorici, e tutta l'arte poetica, et han fatto un poema quasi in tutto diverso da Ovidio, noi procedendo fedelmente e ordinatamente e rendendo quanto per noi è stato possibile il senso al senso, la clausola alla clausola e la parola alla parola, ci siamo sforzati di trasformare le trasformationi d'Ovidio senza punto trasformarle; perché la eccellenza delle cose antiche, e principalmente delle poesie composte innanti che le inondationi dei Gothi e degli Hunni rendessero il mondo rozzo, è tanto grande che non pur da indi in qua non pare che sia stata agguagliata o imitata, ma né anco interamente conosciuta; […] per la qual cosa essendo che tra gli altri antichi poemi questo delle *Metamorfosi* sia talmente perfetto che in esso non si trovi pur voce che non sia posta o per necessità o con arte per ornamento, ci siamo imaginati di far cosa grata a tutti gli intelletti purgati a darlo fuor nella moderna lingua senza punto allontanarci dal testo latino […]. Antiveggo bene che questa nostra fatica non sarà punto accetta a coloro che solamente vaghi di lunghi infrascamenti e di versi alla grossa, non conoscono quanto importi il candore, l'elegantia e la coltezza nelle poesie, né anco lo esprimere i concetti naturalmente; e però, lasciando io questi tali nella loro ignorantia crassa, procurerò solo d'acquistar grazia appresso agli spiriti gentili […].[357]

Né, infine, è determinante l'apporto euristico fornito dal volgarizzamento di Lodovico Dolce (1553), il primo a 'tradurre' direttamente il testo latino,[358] in cui pure alla tensione moralizzante dell'Agostini si sostituisce una disposizione, quantunque non corposa, alla compartecipazione e alla *pietas*:

> Divenuti sarian marito e moglie,
> se per *folle cagion* non fosse stato,
> che s'opposero i padri a le lor voglie,
> e 'l connubio vietar, che era bramato.[359]

---

[357] *Le Metamorphosi d'Ovidio in ottava rima col testo latino appresso nuovamente tradotte da M.* FABIO MARRETTI *gentilhuomo senese, senza punto allontanarsi dal detto poeta* […], Venetiis, apud Bologninum Zalterium, et Guerreos fratres, unanimes socios, 1570, *Il Traduttore ai Lettori* [pagina non numerata]; la traduzione dell'episodio di Piramo e Tisbe si legge alle pp. 111-115.

[358] Cfr. BODO GUTHMÜLLER, *La pittura mitologica e la tradizione testuale delle* Metamorfosi *di Ovidio*, cit., p. 280: «Nel 1553 finalmente fu pubblicato da Gabriele Giolito una traduzione che parte direttamente dall'originale ovidiano, quella di Lodovico Dolce […]».

[359] Si cita da *Le Trasformationi di M.* LODOVICO DOLCE*, in questa sesta impressione da lui in molti luoghi ampliate, con l'aggiunta de gli argomenti, et allegorie al principio et al fine di ciascun*

Ma *fortuna a gli amanti empia nemica*,
che volea disturbar la gioia loro,
fé, ch'una Leonessa, che veniva
fresca dal pasto, a la Fontana arriva.[360]

[Tisbe:] "[…] Ma voi *crudeli genitori nostri*
di tanto siate a noi *dolci e pietosi*,
ch'insieme il corpo de' figliuoli vostri
in un sepolcro si rinchiuda e posi,
acciò che lungo tempo si dimostri
che sì come due cor fidi amorosi
strinse un voler infra due morti espresso,
così chiuda due corpi un marmo istesso".[361]

Il *pietoso desir* tra picciol hora
Giove adempì; ché come il sangue asperse
que' frutti, così alhor cangiando tempre
il vermiglio color serbaro sempre.
E dolenti di loro empia sventura
gli afflitti padri, e *conoscendo tardi*
che mal s'estingue amor ch'ordì natura
per asprezza d'altrui, né per riguardi;
ambi in una medesma sepoltura
(che non è alcun che la degn'opra tardi)
dopo molte querele e molti pianti
fecero poner gl'infelici Amanti.
La *pietosa novella*, come suole,
punse i cor de le giovani amorose;
ma troncando i *lamenti* e le parole
Leucothoe di contar la sua propose.[362]

Piuttosto, nell'adattamento dolciano, è interessante rilevare il vistoso anacronismo,[363] per cui la lettura moralizzante dell'empietà delle narratrici-Minieidi,

---

Canto, Venezia, Giolito, 1561 («l'edizione Venezia, Gabriel Giolito 1561 [è] l'ultima edizione a cura dello stesso Dolce», BODO GUTHMÜLLER, *Letteratura nazionale e traduzione dei classici nel Cinquecento*, in IDEM, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 125-143: p. 126, nota 3): canto VIII, ott. 20, vv. 1-4, p. 86, corsivo mio.

[360] *Le Trasformationi di M.* LODOVICO DOLCE*, in questa sesta impressione da lui in molti luoghi ampliate*, cit., canto VIII, ott. 32, vv. 5-8, p. 87, corsivo mio.

[361] Ivi, canto VIII, ott. 50, p. 89, corsivo mio.

[362] Ivi, canto VIII, ott. 52, 5 – 54, 4, pp. 89-90, corsivo mio.

[363] Del resto, «la traduzione del Dolce f[a] ampio spazio […] alla realtà storica, che s'intrecci[a] alle favole di Ovidio sotto forma di citazioni o allusioni a fatti e persone del tempo»; «Il rapido tramontare del "pomposo Ovidio" (come lo chiamò il Ruscelli) dovuto alla collaborazione del Dolce col Giolito era una conseguenza, oltre che dell'innegabile superiorità poetica dell'Anguillara, anche del pesante tributo pagato nelle *Trasformationi* a quell'attualità, letteraria, storica o politica che era destinata a perdere d'interesse per il grande pubblico» (GABRIELE BUCCHI, *«Meraviglioso*

renitenti al culto di Bacco, si presta ad un riferimento polemico all'empietà di chi, «a' nostri dì», non pare rispettare adeguatamente il potere papale:

Miser, chi sollevar l'animo ardisce
là, dove occhio mortal non corse avanti;
e la religione empio schernisce,
che già fondar gli antichi padri santi:
ché giusta sferza poi del ciel punisce,
se ben tarda a venir, sempre gli erranti;
come veggiamo a' nostri dì, e secondo
che vide spesso in molte etadi il mondo.
Deh, qual furore o temeraria gente
rubella a quel che con la propria morte
aprì del tetro carcere dolente
a voi di gir al ciel le chiuse porte,
vi muove a tanta neghittosa mente,
che per seguir strade fallaci e torte,
sdegnate far, come già feste a dietro,
debito homaggio al successor di Pietro?
Non lasciò Christo il suo Vicario in terra,
perché da voi faceste ordini e leggi;
e che i tempi di lui gettaste in terra
per far di quel di Dio privati seggi:
ma perché dove hor son divisi in guerra,
mansueti et uniti issero i greggi
dal perverso camino errante e vile
sotto un solo Pastore a un solo ovile.[364]

Ai fini del nostro percorso interessa maggiormente verificare le modalità della riscrittura condotta dal volgarizzamento di Giovanni Andrea dell'Anguillara (1561), in cui si riscontra, sia pur non nelle forme del rispecchiamento intimamente autoriale di un Bernardo Tasso, una notevole compartecipazione emotivo-psicologica al dramma degli amanti ovidiani.

L'ipertrofica *amplificatio* del dettato originario («i poco più di cento versi diventano oltre cento ottave»)[365] allontana il mito dai contorni archetipici di «atmosfera di antichità» e, soprattutto, di turbato straniamento, acutamente riscontrati, come si è già accennato nel primo capitolo, da Charles Segal («Ovidio conduce i suoi personaggi e i suoi ascoltatori fuori dal regno degli oggetti familiari

diletto». La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio *di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, cit., pp. 115 e 119).

[364] *Le Trasformationi di M.* LODOVICO DOLCE*, in questa sesta impressione da lui in molti luoghi ampliate*, cit., canto VIII, ott. 1-3, pp. 83-84.

[365] Cfr. GABRIELE BUCCHI, *«Meraviglioso diletto». La traduzione poetica del Cinquecento e le* Metamorfosi d'Ovidio *di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, cit., pp. 178-179: «Riproponendola [*scil.* la *fabula* di Piramo e Tisbe] nella sua versione, l'Anguillara doveva sapere che i suoi lettori si aspettavano qualcosa di diverso rispetto a[lla] […] lunga tradizione di riscritture e di liberi adattamenti. Simile coscienza del traduttore è evidente anzitutto nelle misure di espansione prestate a questa favola, nella quale i poco più di cento versi diventano oltre cento ottave».

[…] verso un mondo archetipico di passione disperata e condannata»),[366] per trasformarlo in una «novella» d'ambientazione «borghese»,[367] contrassegnata sia dalla progettazione minuziosa della fuga, attenta persino ai dettagli economici e logistici:[368]

Che vuol condurla in una altra cittade,
dica il padre che sa, vuol poi sposarla,
denari, gemme et altre cose rade
per qualche tempo ha ben da sostentarla.
Intanto amici havrà di qualitade,
che potranno coi padri accomadarla;
ma ben conviene in questo usar tal froda
ch'alcun di casa non la vegga o l'oda.[369]

Piramo intanto a' suoi negotii intende
e cerca di spedir molti partiti,
ch'è ben, s'a gir lontan l'amor l'accende,
che lasci i fatti suoi chiari e spediti.
E così ben sa fare che non comprende
alcun ch'ei lasciar cerchi i patrii liti;
e 'l suo più gran travaglio e grande intento
è d'ammassare insieme oro et argento.[370]

sia dalla «nuova peripezia»[371] della contraffazione delle chiavi:

Questo sol dubbio al fin destato gli [*scil.* a Piramo] era,
come a quell'hora aprir potran le porte,
che i padri lor le chiudon, come è sera,
sì per l'inimicitia temon forte.
E, per torre a' lor servi ogni maniera
di poter lor tramar vergogna o morte,
se in letto son, pria che sia spento il lume,
voglion le chiavi haver sotto le piume.
Conchiude al fin che sia buono argomento
di far le chiavi contrafar, che danno

[366] CHARLES SEGAL, *Piramo e Tisbe:* Liebestod*, monumento funebre e metamorfosi in Ovidio, Béroul, Shakespeare e altri*, cit., p. 173.

[367] Cfr. GABRIELE BUCCHI, *«Meraviglioso diletto». La traduzione poetica del Cinquecento e le* Metamorfosi d'Ovidio *di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, cit., pp. 177-196.

[368] Cfr. ivi, p. 187: «Il semplice desiderio di un incontro amoroso da parte dei due protagonisti diventa nella versione in ottave un progetto di fuga circostanziato che ha come scopo il matrimonio, ideato dal solo Piramo».

[369] Si cita da *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte da* GIOVANNI ANDREA DELL'ANGUILLARA *in ottava rima, con le Annotationi di M.* GIOSEPPE HOROLOGGI *et gli Argomenti e Postille di M.* FRANCESCO TURCHI*, in questa nuova impressione di vaghe figure adornate*, Venezia, Giunti, 1584: libro IV, ott. 65, p. 107.

[370] Ivi, libro IV, ott. 84, p. 109.

[371] GABRIELE BUCCHI, *«Meraviglioso diletto». La traduzione poetica del Cinquecento e le* Metamorfosi d'Ovidio *di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, cit., p. 188.

a l'uno e l'altro amante impedimento,
che quando piace lor non se ne vanno. […]
[Tisbe] lieta stava ad udir; ma nol credea,
finché Piramo suo non l'hebbe espresso
che modo e che maniera a tener s'have
per contrafar ogni nemica chiave. […]
Cauta e segreta andò, né molto stette
che con cera involò con studio et arte
agl'incauti serragli immantinente
la stampa d'ogni croce e d'ogni dente.
Ritorna, dove intrattenuto s'era
Piramo intanto, e 'l chiama e l'ode e scorge;
pon poi sopra un baston l'impressa cera
e l'invia per quel fesso e gliela porge.
Ei la medesma tien forma e maniera,
quel ferro inganna e alcun non se n'accorge;
ché la lima, il martel, l'incude e 'l foco
fer tal che sol la sua chiave v'ha loco.[372]

sia dall'annessione di una serie di personaggi minori (il fabbro, la zia posta a guardia di Tisbe, il passante che dovrà testimoniare ai genitori degli amanti il loro tragico destino):[373]

Si parte ei [*scil.* Piramo] con gran studio e affretta il piede
e ritrova un artefice ben dotto;
e 'l prega e li promette gran mercede
che voglia lavorar, né faccia motto,
più chiavi, come in quelle cere vede,
e le vuol pria che 'l dì splenda di sotto;
però che, pria che 'l Sol nel mar si lavi,
dice d'havere a far di quelle chiavi.
Ben conosce l'artista al bel sembianti,
agli atti honesti, a la gentil favella,
ch'ei malfattor non è, ma bene amante,
che vuol goder d'alcuna donna bella.
E ben allhor si ricordò di quante
per sé ne fé ne la sua età novella;
e 'l trovò in questo affar sì ben disposto,
che 'l contentò con diligenza e tosto.[374]

Il padre in guardia havea la figlia bella
data ad una prudente e casta zia,
che con l'essempio buon, con la favella

[372] *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte da* GIOVANNI ANDREA DELL'ANGUILLARA *in ottava rima*, cit., libro IV, ott. 69-76, pp. 108-109.
[373] Cfr. GABRIELE BUCCHI, *«Meraviglioso diletto». La traduzione poetica del Cinquecento e le* Metamorfosi d'Ovidio *di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, cit., p. 195.
[374] *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte da* GIOVANNI ANDREA DELL'ANGUILLARA *in ottava rima*, cit., libro IV, ott. 77-78, p. 109.

la più lodata a lei mostrasse via.
Seco l'innamorata damigella
in una stanza ogni notte dormia;
e ben le convenia d'essere accorta,
per ingannar sì diligente scorta.
E però havea d'un vin dato la sera
a quella vecchia accorta e vigilante;
il qual con certa polvere che v'era,
di far dormir tant'hore era bastante.
Ben la misura havea fidata e vera,
ché tutto havuto havea dal fido amante.
E fu quel beveraggio sì perfetto
che non nocque a la donna, e fé l'effetto.[375]

Un peregrin non lunge intanto passa,
e 'l pianger de la donna a caso intende;
e 'l piede a quel gridar drizza, e 'l pensiero,
ché vuol saper di quel lamento il vero.
Tanto di vivo a Tisbe era rimaso
che poté far che 'l peregrin sapesse
di loro amanti il doloroso caso;
e lui pregò ch'ai lor padri il dicesse.[376]

sia infine dall'«approfondimento» degli alterni stati psicologici e dei notturni turbamenti dei due protagonisti:[377]

Là dove il parlar dolce e pien d'affetto
scoprì tutti i martir, tutte le voglie
de l'uno e l'altro innamorato petto,
ch'era di diventar marito e moglie.
Si disse ivi de' padri il gran dispetto
che 'l vostro dolce amor colmò di doglie;
là vi sfogaste e vi godeste alquanto
e vi fu mille volte hor riso, hor pianto.
In prima giunta l'una e l'altra vista,
lo splendor che desia, contempla e gode;
gioia infinita poi l'orecchia acquista
del soave parlar ch'ascolta et ode.
Ma poi la mente quel pensiero attrista
e tutta dentro la conturba e rode,
che lor rammenta il ben vetato e tolto;
e fa ch'ad ambi il pianto irrighi il volto.
La donna, più veloce nel pensiero,
più tenera di cor primiera piange.
L'huom, se bene è più forte e più severo,

[375] Ivi, libro IV, ott. 87-88, p. 110.
[376] Ivi, libro IV, ott. 142, 5 – 143, 4, p. 115.
[377] Cfr. GABRIELE BUCCHI, *«Meraviglioso diletto». La traduzione poetica del Cinquecento e le* Metamorfosi d'Ovidio *di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, cit., pp. 183-186.

vedendo pianger lei, l'alma triste ange.
Ella, che 'l vorria lieto, apre il sentiero
al gaudio, e con bel modo il dolor frange,
ride e l'allegra; e in questo e 'n quello aviso
la donna è prima al pianto e prima al riso.
Con un bel modo a lui ritorna a mente
qualche bell'atto ch'ei già fece, e ride,
ché 'l fé in presentia d'infinita gente,
e così ben che alcun non se n'avide.
Ei, che quel vago riso vede e sente,
che di dolcezza l'alma gli divide,
s'allegra, ride e gode; e le rammenta
qualche cosa di lei, che la contenta.[378]

Quando la notte poi l'oscura veste
s'ammanta intorno e le campagne adombra
e la maggior lassù luce celeste
le tenebre a gli antipodi disgombra
e 'l bel manto di stelle il ciel si veste,
ogni pena d'amor gli amanti ingombra;
questa e quel si rammarica e si dole
che tanto a rallegrarli indugi il Sole.
Chi potria dire ogni amorosa cura
che travaglia la mente a questa e a quello.
A la donna non par d'esser sicura
ch'egli (come detto ha) le dia l'anello.
Conosce che al parlar poco si cura
di volerla levar dal patrio hostello,
ché se l'amante tal pensier havesse,
ella seco n'andria, dov'ei volesse.
N'ha ben talhor gittato qualche motto,
ma l'ha veduto star tutto sospeso;
anzi ha più volte il suo dir interrotto
et ha mostrato non havere inteso.
Teme ch'egli in amor sagace e dotto
non habbia contra lei quel laccio teso
per isfogar le sue cupide voglie,
ma che non pensi già farla sua moglie.
Piange e sospira e se ne duol pian piano,
né molto sta che quel pensier annulla;
né può pensar ch'ei sia tanto inhumano
che cerchi d'ingannare una fanciulla.
Pensa se non la mena più lontano
e marito con lei non si trastulla,
che 'l fa perch'egli è saggio e indugia alquanto
perché crede placarle il padre intanto.
Mentre pian pian la misera donzella
per non si fare udir ragiona e piange,

[378] *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte da* GIOVANNI ANDREA DELL'ANGUILLARA *in ottava rima*, cit., libro IV, ott. 44-47, pp. 105-106.

e questo e quel pensier che la flagella
la dubbia mente sua tormenta et ange,
de la luce del Sol lucida e bella
si duol che troppo tardi esca dal Gange;
si leva e guarda e duolsi che Boote
volga più che mai pigre le sue rote.
E se la donna hor piange e ha sospetto
che non l'inganni l'huom et hor s'attrista
ch'esca sì tardi il Sol de l'aureo letto
a rallegrare il ciel de la sua vista;
non sente l'huom men travagliato il petto
e non ha men di lei la mente trista,
né men di lei si duol del maggior lume,
che tanto stia ne l'occiose piume.
Non ha però timor ch'ella non l'ami,
né che per suo piacer cerchi ingannarlo
e con finte lusinghe ordisca e trami
godersi seco un tempo e poi lasciarlo.
Ben vede quanto il matrimonio brami
poi ch'ovunque ei s'invia vuol seguitarlo,
vuol dare ogni contento a le sue voglie,
pur che prima che 'l dia, la faccia moglie.
Tutto travaglia addolorato e mesto
il suo letto innocente, ove si posa;
pensa con qual ragion, con qual protesto,
poi che 'l padre non vuol, la farà sposa.
Discorre e solve hor quel periglio, hor questo,
ma preveder nessun puote ogni cosa.
Una notte a un partito al fin s'attenne,
che per mal d'ambedue nel cor li venne.[379]

Si tratta, con ogni evidenza, di una scelta traduttiva tutta tesa ad ingenerare nel pubblico di riferimento una immedesimazione *nel* e una compartecipazione *al* dramma degli amanti ovidiani pressoché totali, rese possibili dalla *mimesis* di una riconoscibile «atmosfera […] urbana e domestica»[380] in cui potersi agevolmente rispecchiare, così come dalle tonalità insistentemente patetiche e *larmoyant* della riscrittura, oltre che da una fitta serie di apostrofi, che rientrano in quei «vaghi e artificiosi ornamenti» ampiamente esaltati da Giuseppe Horologgi nel suo commento al volgarizzamento di poco successivo alla *princeps* (1563):[381] apostrofi o, per dirla

[379] Ivi, ott. 56-63, p. 107.

[380] GABRIELE BUCCHI, *«Meraviglioso diletto». La traduzione poetica del Cinquecento e le* Metamorfosi d'Ovidio *di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, cit., p. 195.

[381] Cfr. GIUSEPPE HOROLOGGI, *Annotationi del quarto libro*, in *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte da* GIOVANNI ANDREA DELL'ANGUILLARA *in ottava rima*, cit., p. 150: «Gli amori di Piramo e Tisbe, narrati da Alcitoe, sono con ogni maniera di leggiadria rappresentati da l'Anguillara; che le va con la felicità del suo stile, facendo ricchi di spiriti, di affetti, di conversioni, di comparationi, di descritioni e di ogni ornamento poetico, onde si può veramente dire che si sia, così in questa, come in tutte l'altre sue rappresentationi, tutto trasformato nello spirito di Ovidio, il quale quando havesse

con l'Horologgi stesso, «conversioni», affidate non solo e non tanto ai protagonisti, quanto piuttosto al narratore che, ancora una volta sulla strada del "narratore passionato", tentando, in particolare, per quanto inutilmente, di stornare dal capo dei giovinetti il loro inevitabile destino, fa virare la *fabula* ovidiana dai suoi originari toni oggettivi verso una 'soggettivizzazione' emotivamente fondata:

Era fra i padri lor pochi anni avanti
nata una troppo cruda inimicizia;
e quanto amore e fè s'hebber gli amanti,
tanto regnò ne' padri odio e malitia.
Gli huomini de la terra più prestanti
tentar pur di ridurgli in amicitia
e vi s'affaticar più volte assai,
ma non vi sepper via ritrovar mai.
Quei padri, che fra lor fur sì infedeli,
vetaro a la fanciulla e al giovinetto,
a due sì belli amanti e sì fedeli,
che non dier luogo al desiato affetto.
Ahi padri irragionevoli e crudeli,
perché togliete lor tanto diletto,
se ogn'un di loro il suo desio corregge
con la terrena e la celeste legge?
O sfortunati padri, ove tendete,
qual ve gli fa destin tener disgiunti?
Perché vetate quel che non potete?
Ché gli animi saran sempre congiunti?

---

havuto a scrivere la historia di questi dui infelici amanti in questa nostra lingua Italiana, so che non l'haverebbe potuta vestire di più vaghi et artificiosi ornamenti, di quelli che si scoprono nella poesia dell'Anguillara, il quale descrive felicemente così la bellezza di Piramo, nella stanza: *Fra i più lodati giovani del mondo*, come ancora quella di Tisbe in quella: *Et s'ei tutti eccedea di quell'etade*. Vaga conversione a i padri de gli innamorati è quella della stanza: *O sfortunati padri, ove tendete*, come è ancor quella al muro che rafreddava gli accesi desideri de i giovanetti amanti, nella stanza: *Deh, perché non ti muovi a' nostri preghi*. Come scopri poi gli affetti così del giovane, come di Tisbe, mentre che attendevano l'hora, nella quale speravano di dar compimento a i loro focosi amori, nella stanza: *Chi potria dare ogni amorosa cura* e in quelle che seguono, si vede ancora bellissima la conversione che fa a Tisbe, dicendo: *Che vuoi far, infelice, aspetta ancora*; bellissima la descrizione de gli affetti dell'innamorata giovane, nel partirsi al buio della sua camera, per andare al destinato luogo; e ne l'aprire la porta con la chiave contrafatta; nell'uscire, e in tutti quegli accidenti, che si possono imaginare in una simile rappresentazione. Bellissima è la conversione fatta alla Luna: *Deh Luna ascondi il luminoso corno*, come è ancora quella a Piramo poco più oltre: *Deh, non dar fede, misero, a quel panno*; bellissimo e molto affettuoso è il cordoglio del giovane che incomincia nella stanza: *Come ricuperar la voce puote*, girando le sue dogliose parola, quando alla morte, quando alle stelle, quando a i cieli, quando alle fiere, quando alle vesti dell'amata Tisbe, quando al leone, e quando a se stesso. E molto vaga ancora la conversione che fa il poeta alle stelle nel voler Piramo porsi la punta della spada nel petto, nella stanza: *Appoggia in terra il pomo della spada*; come è ancora vaga quella a Tisbe, nella stanza: *O sventurata, e dove ti conduce*, insieme con l'ultime parole piene di varij affetti, molto vagamente rappresentati da gl'infelici amanti, che si leggono nelle stanze che seguono. Come medesimamente si vede ancora rapresentato felicemente l'epitafio di quelli infelici amanti, nella stanza: *Qui stan Piramo e Tisbe, amansi, e danno*».

Ahi, che sarà di voi se gli vedrete
per lo vostro rigor restar defunti?
Ahi, che co' vostri non sani consigli
procurate la morte a' vostri figli.[382]

Deh, Luna, ascondi il luminoso corno
e, più che puoi, fa questa notte bruna,
adombra il ciel tu, Noto, d'ogn'intorno,
e le più oscure nubi insieme aduna,
che 'l mal ch'ad ambedue vuol torre il giorno,
e intanto passerà questa fortuna,
non trovi e vegga, io dico, quella vesta
che coppia sì gentil vuol far funesta.[383]

Deh, non dar fede misero a quel panno
che di così gran male indicio apporta
e che t'astringe a creder per tuo danno
che senza dubio alcun Tisbe sia morta.
Né ti lasciar sì vincer da l'affanno
che vogli a' giorni tuoi chiuder la porta.
Attendi un poco ancor, ch'ella ne viene
e non ti priverai di tanto bene.[384]

O sventurata, e dove ti conduce
il pensier c'hai di servar bene il patto
per poter con l'udir e con la luce
contentare anche il sì cupido tatto.
Ahi, quanto mal per te sì chiara luce
la Luna, consapevole del fatto,
che spande così chiara il suo splendore
per mostrarti il tuo inganno e 'l tuo dolore.
Tu speri al giugner tuo che 'l bello aspetto
debbia far l'occhio tuo contento e lieto,
che debbia il parlar dolce e pien d'affetto
dare a l'orecchio il cibo consueto,
speri baciarlo e prender quel diletto
che non potesti prender per l'adrieto,
e speri anco trovar paesi esterni
e goderti con lui poi molti verni.
Ma tu vorresti haver, quando il vedrai,
misera, al giugner tuo cieca la vista
e le poche parole ch'udirai
faran l'orecchia tua dolente e trista.
Quel poco tempo morto il bacerai
che fia col corpo tuo l'anima mista
e i verni, che farai seco soggiorno,

[382] *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte da* GIOVANNI ANDREA DELL'ANGUILLARA *in ottava rima*, cit., libro IV, ott. 39-41, p. 105.
[383] Ivi, libro IV, ott. 105, p. 111.
[384] Ivi, libro IV, ott. 107, p. 112.

non soffriran che vegga il primo giorno.
Va da quell'arbor, misera, discosto,
cerca per l'orme ove il Leon s'annida,
tanto che trovi dove sta nascosto
e non ti curar punto che t'uccida;
o ne la fronte fa cieca più tosto
la luce che t'alluma e ti guida,
misera, ad ogni mal prima t'inchina
che veggan gli occhi tuoi tanta ruina.[385]

Il nostro percorso cinquecentesco, a ben guardare, può essere coronato e sigillato dal genio creativo e 'trasfiguratore' di Torquato Tasso. «[L]a favola di Piramo e Tisbe», scrive Claudio Scarpati, «[è] progenitrice, con Cefalo e Procri (*Met.*, VII, 490-865),[386] di tutte le storie d'amore che piacquero al Tasso».[387] Anche la sola

[385] Ivi, libro IV, ott. 125-128, pp. 113-114. Il volgarizzamento dell'Anguillara termina, come del resto accadeva già nel cantare A, con un'epigrafe. In particolare, nella sintesi dell'episodio incisa sull'immaginario epitaffio, il volgarizzatore pare riprendere consapevolmente talune espressioni dell'Agostini, quasi ad indicare metatestualmente una 'fonte' da cui è partito e da cui, ad un tempo, ha preso le distanze: «Quel miserabil fin s'udì per tutto, /passando andò in questa orecchia e in quella, / occhio non fu che rimanesse asciutto; / pianse ogn'un la lor sorte acerba e fella. / Con lagrime i lor padri, e amaro lutto, / collocaro il garzone e la donzella / in un commun sepolcro; e ricchi marmi / fer d'accordo segnar di questi carmi. // "Stan Piramo e Tisbe. Amansi, e danno / ordine d'ire al fonte. Ella s'invia. / Viene il Leon, fugge ella e lascia il panno, / l'insanguina il Leon, beve, e va via. / Le vesti uccider poi l'amante fanno, / ond'ella apre al morir l'istessa via. / E quando l'una e l'altra alma si svelse, / tinser del sangue lor le bianche gelse"» (ivi, libro IV, ott. 144-145, p. 115 (cfr. «danno / ordine d'ire al fonte» con Agostini: «di ritrovarsi insieme ordine diero / … ad un fonte», «dato c'hebbero l'ordine»; «lascia il panno, / l'insanguina il Leon» con Agostini: «lasciando i panni», «i panni havea lasciati», «[i panni] fur da lei tutti quanti insanguinati», «i sanguinosi panni / vide»; «apre al morir la stessa via» con Agostini: «cade ov'era già sopra la strada»; «l'una e l'altra alma si svelse» con Agostini: «l'anima uscir volea del corpo fora», «Piramo ch'era già da sé diviso», «il spirito del corpo mandò fora»).

[386] Il «racconto del cavaliere morente» nel canto settimo del *Rinaldo* tassiano «riprende il mito di Cefalo e Procri così come narrato da Ovidio non tanto nella versione di *Ars. Am.*, III, 683-746, quanto piuttosto in quella di *Met.*, VII, 661-865. Per questo mito Tasso dimostrò un precoce interesse, testimoniato sia dalla sua presenza nell'elenco appuntato sul foglio di guardia del commento aristotelico di Vettori postillato dal poeta […] sia dal fatto che ad esso era dedicato un testo poetico (uno dei primi composti dal Tassino) andato perduto, ma ricordato in *Rime*, 500 [cfr. TORQUATO TASSO, *Le rime*, a cura di Bruno Basile, 2 voll., Roma, Salerno Ed., 1994, I, pp. 445-446: «Quest'umil cetra ond'io solea talora / l'amorose cantar prime fatiche, / com'uom cui nulla cura il petto impliche / e l'alma pasche di dolce ozio ognora; / che poi di Procri il duro caso ancora / fé risonar per queste selve amiche, / l'orme seguendo e le vestigia antiche / di quei che dopo morte il mondo onora, / a voi, Muse, consacro, a voi sospendo …»] […]. Sulle riprese tassiane del mito ovidiano di Cefalo e Procri (probabile archetipo anche dell'uccisione di Clorinda per mano di Tancredi nella Liberata), cfr. FRANCESCO FERRETTI, *Torquato Tasso e il mito ovidiano di Cefalo e Procri*, in «Rassegna Europea della Letteratura Italiana», 39, 2012, pp. 45-75» (MATTEO NAVONE, in TORQUATO TASSO, *Rinaldo*, edizione commentata a cura di Matteo Navone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, p. 424).

[387] CLAUDIO SCARPATI, *Sulla genesi del* Torrismondo, in «Aevum», LVI, 3, 1982, pp. 407-426: p. 407.

Gerusalemme liberata potrebbe costituire una plurima prova della fascinazione esercitata dall'antico episodio sulla fantasia tassiana. Si pensi, in particolare, al personaggio di Tancredi, al «delirio erotico luttuoso»[388] in cui si estrinseca il malsano desiderio, consimile a quello di Piramo, di essere divorato dalle fiere, così come alla *rêverie*, già coltivata da Tisbe, della sepoltura comune:

Ma dove, oh lasso me!, dove restaro
le reliquie del corpo e bello e casto?
Ciò ch'in lui sano i miei furor lasciaro,
dal furor de le fère è forse guasto.
Ahi troppo nobil preda! ahi dolce e caro
troppo e pur troppo prezioso pasto!
ahi sfortunato! in cui l'ombre e le selve
irritaron me prima e poi le belve.
Io pur verrò là dove sète; e voi
meco avrò, s'anco sète, amate spoglie.
Ma s'egli avien che i vaghi membri suoi
stati sian cibo di ferine voglie,
vuo' che la bocca stessa anco me ingoi,
e 'l ventre chiuda me che lor raccoglie:
onorata per me tomba e felice,
ovunque sia, s'esser con lor mi lice.[389]

[Tancredi:] "[…] E amando morrò: felice giorno,
quando che sia; ma più felice molto,
se come errando or vado a te d'intorno,
allor sarò dentro al tuo grembo accolto.
Faccian l'anime amiche in Ciel soggiorno,
sia l'un cenere e l'altro in un sepolto;
ciò che 'l viver non ebbe, abbia la morte.
Oh se sperar ciò lice, altera sorte!".[390]

Ma si pensi anche al personaggio di Erminia. Il carattere sostanzialmente 'tragico' della sua passione amorosa, chiaramente evidenziato da Carla Molinari:

[…] come per i personaggi di queste [*scil.* delle favole pastorali] o di romanzi quali l'*Arcadia*, la valenza e l'identità bucolica di Erminia era beninteso tutta letteraria; sicché, se da una parte l'"abito vil" di cui era ammantata non la trasformava in una rozza pastorella "di boschi abitatrice" (*Gerusalemme liberata*, VII, 18, 1; 17, 8), ella poteva, dall'altra, evadere (ritrovando se stessa) nella

[388] FRANCO TOMASI, in TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, Rizzoli, 2009, p. 788.

[389] TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, cit., canto XII, ott. 78-79, pp. 787-788. Cfr. ANTONIO LA PENNA, *Aspetti della presenza di Ovidio nella* Gerusalemme liberata, in *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, a cura di Italo Gallo e Luciano Nicastri, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 293-321: p. 316.

[390] TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., canto XII, ott. 99, pp. 800-801. Cfr. GABRIELE BUCCHI, *Au delà du tombeau: Pyrame et Thisbé dans deux réécritures de la Renaissance italienne*, cit., pp. 72-75.

metastoria del ritiro agreste, nel quale confluivano e rivivevano una volta di più, proprio in grazia di lei, tutti gli echi letterari pertinenti: quelli tradizionali del genere bucolico (Virgilio, Sannazaro, Tasso dell'*Aminta*) e quelli lirici e romanzeschi (Della Casa, Ariosto, Tasso padre dell'*Amadigi*), ma anche classici (Ovidio), che promanavano dal suo specifico carattere sentimentale. La sua stessa intima vicenda si sostanziava, come ha dimostrato la critica (ma per il modello ovidiano la segnalazione è di Tasso medesimo), di quelle esemplari di Scilla di Megara [*Metam.*, VIII, 1-151]e della properziana Tarpea [*Elegie*, IV, 4]: e anche questo trasporre e replicare il mito, oltre tutto in una fanciulla proiettata dal congegno narrativo della favola nello spazio e nel tempo appartati della dimensione arcadica, era operazione per eccellenza bucolica. Che poi la sorte di Erminia, tanto conforme la sua storia a quelle delle due eroine amorose suoi modelli, paresse e fosse in parte così diversa, da "trasformare", per esempio, "in peripezia elegiaca" "la tragedia" di Tarpea [GINO TELLINI, *Tasso e Properzio (a proposito di G.L. VI, 104*, in "Studi italiani", 12, 1994, pp. 71-79: p. 79], potrebbe sembrare dipendere dall'incompatibilità tra stile tragico e personaggio romanzesco. Sennonché per Tasso "l'amore di Erminia", essendo di "quelli che son perturbati con grandi e maravigliosi accidenti e grandemente patetici", era per l'appunto tragico, pur non in senso stretto, cioè non di fine infelice; e, proprio in quanto tale, restava gravitante nella sfera del romanzesco ed escluso, al pari di quelli comici "della Fiammetta" ariostesca, dal novero degli "amori nobili", per sé invece "materia […] convenevolissima al poema eroico" [TORQUATO TASSO, *Lettere poetiche*, a cura di Carla Molinari, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Guanda, 1995, lett. XLVI, 6, p. 434].[391]

non poteva, per così dire, non conciliare programmaticamente l'insorgere di alcune filigrane e risonanze intertestuali della 'nostra' *fabula* tragica.[392]

---

[391] CARLA MOLINARI, *Erminia e Nicea: metamorfosi tassiane*, in EADEM, *Studi su Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007, pp. 89-98: pp. 94-95.

[392] Ecco alcune consonanze: (1) il fuoco d'amore nascosto: «Ama ed arde la misera [*scil.* Erminia] […] / e quanto è chiuso in più secreto loco, / tanto ha l'incendio suo maggior possanza» (*Ger. lib.*, VI, 60); cfr. *Met.*, IV, 64: «quoque magis tegitur, tectus magis aestuat ignis»; (2) la prigionia d'amore: «Ella vedendo in giovanetta etate / e in leggiadri sembianti animo regio, / *restò presa d'Amor*, che mai non strinse / laccio di quel più fermo onde lei cinse (*Ger. lib.*, VI, 58, 5-8, corsivo mio); cfr. *Met.*, IV, 62, corsivo mio: «ex aequo *captis* ardebant *mentibus* ambo»; (3) l'inestinguibilità dell'ardore amoroso, che non può essere ostacolato da alcuna 'motivazione' esterna: «Pur né 'l duol che le sia per morte tolta, / né l'essiglio infelice, unqua poteo / l'amoroso desio sveller dal core, / né favilla ammorzar di tanto ardore» (*Ger. lib.*, VI, 59, 5-8); cfr. *Met.*, IV, 60-62: «taedae quoque iure coissent, / sed vetuere patres; quod non potuere vetare, / ex aequo captis ardebant mentibus ambo»; (4) il muro/le mura, confine materiale/ideologico da cui è possibile per l'eroina, che vi trascorre, nell'uno così come nell'altro caso, l'intera giornata, 'percepire' in qualche modo l'amato: «Nel palagio regal sublime sorge / antica torre assai presso a le mura, / da la cui sommità tutta si scorge / l'oste cristiana, e 'l monte e la pianura. / Quivi, da che il suo lume il sol ne porge / in sin che poi la notte il mondo oscura, / s'asside, e gli occhi verso il campo gira / e co' pensieri suoi parla e sospira» (*Ger. lib.,* VI, 62); cfr. *Met.*, IV, 78-83; (5) l'atteggiamento mimetico-compartecipativo nel vedere l'amato in pericolo di morte: «Quinci vide la pugna, e 'l cor nel petto / sentì *tremarsi* in quel punto sì forte / che parea che dicesse: "Il tuo diletto / è quegli là ch'in rischio è de la morte". / Così d'angoscia piena e di sospetto / mirò i successi de la dubbia sorte, / e sempre che la spada il pagan mosse, / sentì ne l'alma il ferro e le percosse. // […] Talor secrete lagrime e talora / sono occulti da lei gemiti sparsi: / *pallida*, essangue e sbigottita in atto, / lo spavento e 'l dolor v'avea ritratto» (*Ger. lib*., VI, 63-64, corsivo mio); cfr. *Met.*, IV, 133-136, corsivo mio: «dum dubitat, tremebunda videt pulsare cruentum / membra solum retroque pedem tulit oraque buxo / *pallidiora* gerens exhorruit aequoris instar, / quod *tremit*, exigua cum summum stringitur aura»; (6) l'audacia determinata, per la fuga notturna, da Amore: «Né già d'andar fra la nemica gente /

È, tuttavia, sui meccanismi di *riscrittura trasfigurante* propri dell'*Aminta* che intendiamo soffermarci: nella favola pastorale tassiana, infatti, il processo, che abbiamo inseguito sin qui, di compartecipazione emotivo-sentimentale al tragico destino dei giovinetti babilonesi trova una sorta di definitivo coronamento. Se

---

temenza avria, ché peregrina era ita, / e viste guerre e stragi avea sovente, / e scorsa dubbia e faticosa vita, / sì che per l'uso la feminea mente / sovra la sua natura è fatta ardita, / e di leggier non si conturba e pave / ad ogni imagin di terror men grave. // Ma più ch'altra cagion, dal molle seno / sgombra Amor temerario ogni paura, / e crederia fra l'ugne e fra 'l veneno / de l'africane belve andar secura» (*Ger. lib.*, VI, 69 – 70, 1-4); cfr. *Met.*, IV, 96: «audacem faciebat amor»; il tema è approfondito da uno dei numerosi tasselli della tradizione teatrale e musicale della *Liberata* (cfr. ILARIA GALLINARO, *La non vera Clorinda. Tradizione teatrale e musicale della* Liberata *nei secoli XVII-XIX*, Milano, Franco Angeli, 1994, *Premessa*, pp. 7-8: «Come Erminia abbandona la sua città, il poema sembra abbandonare la sua forma, per raggiungere un pubblico che la desidera […] fino a volerla ascoltare infinite volte nel corso dei secoli. Si perderà nelle selve dei melodrammi, delle "tragedie", delle "sceniche rappresentazioni", delle "azioni drammatiche spettacolose", scomposta, rivisitata, riscritta e in tutto questo percorso, in tutto questo errare per le scene ed i teatri, in tutti i travestimenti che le verranno imposti non lascerà mai, come Erminia, "quanto è in lei d'altero e di gentile"»), in particolare dalla transcodificazione teatrale dell'episodio di Erminia nella favola scenica *La fuga d'Erminia* di Giovanni Villifranchi, in Venezia, presso Giovan Battista Ciotti Senese, 1600: cfr. LINDA PIRRUCCIO, *Giovanni Villifranchi. La 'fabbrica' delle favole sceniche di Tasso e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2011, cap. III *La fuga d'Erminia,* pp. 131-173: p. 138 (il testo della favola scenica è alle pp. 295-331 del volume): «"E di che temi? Già più d'una volta / ti sei trovata ne' profondi orrori / di cieca notte peregrina, imbelle. / Gli occhi tuoi sono, ed è 'l tuo core avvezzo / a mirar crude guerre, e strage acerbe. / Non ti darà di bellico metallo / acre suono spavento, e fier rimbombo / di rigido in agon timpan superbo. / E benché di timor spargesse il seme / ne' campi del tuo cor femineo seno, / Amor non t'arma? E non disgombra quante / vengono intorno a te larve importune? / Amor non ti conduce, e non ti spinge, / non t'assicura Amor ne' gran perigli? / Vanne dunque a Tancredi. […]" (I, i, vv. 96-[110]). La prima metà del brano altro non contiene se non il ritratto di Erminia quale *mulier fortis*, che già il Tasso aveva in parte delineato all'ottava 69: una donzella ormai avvezza agli orrori della guerra, temprata dal contatto quotidiano con le stragi e resa adattabile alle circostanze più avverse dall'esperienza dell'assedio, prima, e dell'esilio, poi. Ma, in fondo, al di là dell'umana capacità di armarsi di un coraggio estremo e reagire energicamente anche di fronte ad atroci difficoltà, a spronare la principessa a mostrarsi risoluta, troncando ogni indugio, interviene l'ardore amoroso, in grado tanto di fortificare un animo creduto imbelle quanto di "disgombra[re] con vigore tutte le "larve importune" che affollano una mente comprensibilmente sopraffatta da innumerevoli angosce»; (7) la richiesta all'amato ferito di aprire gli occhi: «Sente la donna il cavalier che geme, / e forza è pur che si conforti alquanto: / "Apri gli occhi, Tancredi, a queste estreme / essequie" grida "ch'io ti fo co 'l pianto; / riguarda me che vuo' venirne insieme / la lunga strada e vuo' morirti a canto. / Riguarda me, non te 'n fuggir sì presto: / l'ultimo don ch'io ti dimando è questo". // Apre Tancredi gli occhi e poi gli abbassa / torbidi e gravi, ed ella pur si lagna. / Dice Vafrino a lei: "Questi non passa: / curisi adunque prima, e poi si piagna"» (*Ger. lib.*, XIX, 110-111,4); cfr. *Met.*, IV, 142-146: «'Pyrame,' clamavit 'quis te mihi casus ademit ? / Pyrame, responde! tua te, carissime, Thisbe / nominat: exaudi vultusque attolle iacentes !' / ad nomen Thisbes oculos iam morte gravatos / Pyramus erexit visaque recondidit illa»; (8) il velo, la cui valenza si muta da disforica/mortifera in euforica/salvifica: «Vede che 'l mal da la stanchezza nasce / e da gli umori in troppa copia sparti. / Ma non ha fuor ch'un velo onde gli fasce / le sue ferite, in sì solinghe parti» (*Ger. lib.*, XIX, 112, 1-4); cfr. *Met.*, IV, 147-149: «quae postquam vestemque suam cognovit et ense / vidit ebur vacuum, 'tua te manus' inquit 'amorque / perdidit, infelix!».

Bernardo Tasso, forniti in sede proemiale i chiari segnali del rispecchiamento, poteva parcamente innestare su uno sfondo lessicalmente e sostanzialmente intriso di compassione e *pietas* la voce di un narratore compartecipe, e se l'istanza enunciativa, nel volgarizzamento dell'Anguillara, vanamente cercava, attraverso ripetute apostrofi, di evitare un destino creduto inevitabile, nell'*Aminta* la compassione sembra giungere ad un livello tanto elevato da riuscire a scongiurare definitivamente la tragedia. E questo è possibile perché Torquato Tasso non si limita ad 'assistere', in qualità di riscrittore-spettatore, all'antico dramma, bensì assume su di sé la funzione di un demiurgo-regista capace di trasfigurare la *fabula* ovidiana, quasi ad indicare argutamente che l'unico modo per 'salvare' i due fanciulli non può consistere in una narrazione 'passionata' che intervenga esclusivamente a commentare il già-scritto, ma può unicamente sostanziarsi in un'orchestrazione autoriale che, *a priori*, pensi alla storia come ad una narrazione che, pur generata dalla tradizione, possa finalmente percorrere una nuova strada.

Sebbene alcuni *senhals*, più o meno palesi, di affinità con la storia ovidiana già affiorino in precedenza,[393] è soprattutto a partire dalla *rhèsis* di Nerina relativa alla presunta morte di Silvia (*Aminta*, III, ii, 173-230) che prende corpo l'insistito richiamo intertestuale.[394] Seguiamone gli snodi principali individuati da Claudio Scarpati:

---

[393] Cfr. per es. «AMINTA: Ahi, lasso, / ch'Amor satollo è del mio pianto omai, / e solo ha sete del mio sangue, e tosto / voglio ch'egli e quest'empia il sangue mio / bevan con gli occhi» (*Aminta*, I, ii, 352-356, p. 87; si cita da TORQUATO TASSO, *Aminta*, a cura di Marco Corradini, prefazione di Guido Baldassarri, Milano, Rizzoli, 2015) con «'accipe nunc' inquit 'nostri quoque sanguinis haustus!'» ("E adesso imbeviti anche del mio sangue!", *Met.*, IV, 118); «AMINTA: […] Congiunti eran gli alberghi, / ma più congiunti i cori; / conforme era l'etate, / ma 'l pensier più conforme» (*Aminta*, I, ii, 414-417, p. 90) con «contiguas tenuere domos» (*Met.*, IV, 57); «TIRSI: Se la tua donna fosse in mezz'un bosco / che, *cinto* intorno d'*altissime* rupi, / desse albergo a le tigri ed a' *leoni*, / v'andresti tu?» (*Aminta*, II, iii, 1053-1056, pp. 142-143, corsivo mio) con «ubi dicitur *altam* / coctilibus muris *cinxisse* Semiramis urbem» e «o quicumque sub hac habitatis rupe, *leones*!» (*Met.*, IV, 57-58 e 114, corsivo mio); «TIRSI: […] Là dunque [Aminta] s'inviò dubbio ed incerto, / mosso non dal suo cor ma sol dal mio / stimolar importuno; e spesso in forse / fu di tornar indietro, ed io 'l sospinsi, / pur mal suo grado, inanzi» (*Aminta*, III, i, 1221-1225) con «[Piramo]: '[…] nostra nocens anima est. Ego te, miseranda, peremi, / in loca plena metus qui iussi nocte venires / nec prior huc veni».

[394] Cfr. CLAUDIO SCARPATI, *Il nucleo ovidiano dell'*Aminta, in IDEM, *Tasso, i classici e i moderni*, Padova, Antenore, 1995, pp. 75-107: p. 75: «La favola di Piramo e Tisbe […] si ramifica sotterraneamente nell'*Aminta*, occultata tanto che solo a tratti e di sfuggita ne è stata segnalata la presenza». Riporto qui di seguito alcuni dei brevi cenni critici di rilevazione della traccia intertestuale cui si riferisce Scarpati: ENRICO CARRARA, *La poesia pastorale*, Milano, Vallardi, [1909], p. 339: «la favola di Piramo e Tisbe, presso Ovidio, dovette fornir l'idea del velo indizio della morte di Silvia, più propriamente che altri veli già incontrati»; MARIO FITTONI, *Intorno all'ordito classico dell'*Aminta, in «Convivium», XXIX, 1961, pp. 12-34: p. 32: «Il IV delle *Metamorfosi*, nel tragico amore di Piramo e Tisbe, la favola antica venuta dall'Oriente, […] suggerisce l'episodio del velo insanguinato di Silvia ritrovato da Nerina (atto III, scena II). Il racconto di quest'ultima attenua quanto v'è di dramma nella narrazione magistrale di Ovidio. In questa abbondano i particolari: la leonessa feroce che, "ore cruentato", dilania "tenues amictus" mentre Tisbe fugge, il ritrovamento di Piramo, la disperazione ed il pianto di Tisbe sul corpo di lui

1. *Metam.*, IV, 96-112. La leonessa dal muso insanguinato […] fa fuggire Tisbe dal sepolcro di Nino […]. Fuggendo, Tisbe perde il velo […] che la leonessa dilania con la bocca sanguinolenta. Piramo sopravviene, scorge il velo macchiato di sangue e impallidisce immaginando la morte cruenta della donna amata.

Aminta, III, ii, 173-230. Nerina racconta come, dopo aver accompagnato Silvia dalle ninfe sue compagne, vede apparire un lupo che "da le labbra / gocciolava una bava sanguinosa". Silvia lo insegue e scompare. A Nerina che la vuol raggiungere cade sotto gli occhi un dardo di Silvia e il velo di lei; intorno sette lupi si contendono una preda di cui rimangono le ossa. Nerina porta con sé il velo insanguinato e lo mostra ad Aminta come testimonianza della (presunta) morte di Silvia.

2. *Metam.*, IV, 115-124. Piramo raccoglie il velo di Tisbe, lo porta ai piedi dell'albero dove l'avrebbe incontrata, lo bagna di lacrime prima di uccidersi.

Aminta, III, ii, 263-272. Aminta chiede [a Nerina] il velo di Silvia, "ch'è di lei / solo e miserando avanzo", perché lo accompagni per quanto di vita gli rimane.

3. *Metam.*, IV, 128-130. Tisbe non è morta e ritorna al punto convenuto per raccontare "quantaque vitarit […] pericula".

Aminta, IV, i, 12-49. Silvia appare e racconta che, inseguendo il lupo nel bosco, ne perde dapprima le tracce. Indi lo ritrova con altri intorno al corpo di un animale ucciso; il lupo le viene incontro "con la bocca sanguinosa". Ella fugge e un ramo le trattiene il velo che si scioglie dalle sue spalle.

4. *Metam.*, IV, 110-114. Piramo, sentendosi colpevole della (presunta) morte di Tisbe, invoca i leoni perché facciano scempio di lui: "Nostrum divellite corpus / et scelerata fero consumite viscera morsu, / o quicumque sub hac habitatis rupe leones!".

Aminta, IV, ii, 221-235. Aminta, prima di gettarsi dalla rupe, esprime il rammarico di non poter essere anch'egli divorato dai lupi:

Se presti a mio volere
così aver io potessi
la gola e i denti de gli avidi lupi,
com'ho questi dirupi,
sol vorrei far la morte
che fece la mia vita:

[…]. Nelle parole di Nerina solo un velo caduto e raccolto, mentre sette lupi, più lungi, leccano "di terra alquanto sangue / sparto intorno a cert'ossa affatto nude". Il dolore di Aminta va raffrontato con quello di Tisbe; tuttavia a me pare che il pastore troppo parli, in confronto con la drammatica intensità ovidiana. Quanti interrogativi, e taluni enfatici! Ne conto sei, prima del suo allontanarsi definitivo. E quell'iniziale "Dolor, ché si mi crucii, ché non m'uccidi omai?" sarebbe pur bastato, con quel verbo "cruciare", quasi iacoponiano, a dare al lettore il segno di una sofferenza estrema e sincera»; e HUGO FRIEDRICH, *Epoche della lirica italiana*, 3 voll., II. *Il Cinquecento*, Milano, Mursia, 1975, p. 107: «Due volte una presunta morte (chiaramente imitata dalla leggenda di Piramo e Tisbe) genera quella tonalità in minore che è necessaria affinchè poi la liberante tonalità in maggiore risuoni più felicemente».

vorrei che queste mie membra meschine
sì fosser lacerate,
ohimé, come già fôro
quelle sue delicate.
Poi che non posso e 'l cielo
diniega a 'l mio desire
gli animali voraci
che ben verriano a tempo, io prender voglio
altra strada al morire…

5. *Metam.*, IV, 148-153. Tisbe accanto a Piramo morente riconosce il proprio velo e il fodero del pugnale con cui lui s'è ucciso: "'Tua me 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 *comes*que tui ; quique a me morte revelli / heu sola poteras, poteris nec morte revelli'".

Aminta, IV, ii, 269-297. Silvia, contemplando il cinto di Aminta, esclama che la notizia della morte di lui le toglierà la vita "se non potrà co 'l duolo, almen co 'l ferro" e soggiunge:

Dovea certo, io dovea
esser compagna a 'l mondo
de l'infelice Aminta
poscia ch'allor non volsi,
sarò per opra tua
sua compagna a l'inferno.

6. *Metam.*, IV, 137-142. Riconosciuto Piramo, Tisbe si percuote, abbraccia il corpo di lui e lo bacia […].

Aminta, IV, i, 96-112. Quando Silvia riconosce Aminta privo di sensi, si percuote, lo abbraccia e lo bacia:

Ma come Silvia il riconobbe e vide
le belle guance tenere d'Aminta
iscolorite in sì leggiadri modi
che vïola non è che impallidisca
sì dolcemente, e lui languir sì fatto
che parea già ne gli ultimi sospiri
esalar l'alma, in guisa di baccante
gridando e percuotendosi il bel petto,
lasciò cadersi in su 'l giacente corpo
e giunse viso a viso e bocca a bocca.
[…]
Poi sì come ne gli occhi avesse un fonte,
inaffiar cominciò co 'l pianto suo
il colui freddo viso…[395]

Il raddoppiamento del meccanismo della *morte apparente*,[396] che coinvolge, com'è noto, tanto Silvia quanto Aminta, permette di risolvere le premesse tragiche in un

[395] CLAUDIO SCARPATI, *Il nucleo ovidiano dell'*Aminta, cit., pp. 75-78.

[396] Riferimento imprescindibile per lo studio del tema resta HENRI HAUVETTE, *La "morte vivante". Étude de littérature comparée*, Paris, Boivin & C[ie], 1933; cfr. la recensione di LETTERIO

lieto scioglimento. Richiamandosi al mito di Piramo e Tisbe e alla tradizione bucolica teocritea-virgiliana, Antonio La Penna ha potuto, pertanto, parlare di «tragedia corretta»:

il clima pastorale è un clima di liricità felice, lievemente e voluttuosamente malinconica; ma quella felicità si presenta pur sempre come la soluzione di conflitti: conflitti, certo, che non hanno spessore tragico, ma senza cui quel mondo sarebbe una beata, tanto beata quanto immobile, inerte, età dell'oro. […] l'intreccio dell'*Aminta* si contrappone volutamente, rovesciandone l'esito, a intrecci tragici a cui l'autore rimanda lo spettatore o il lettore. Gl'intrecci tragici sono abbastanza noti, ma mi sembra che vada precisato e valorizzato il rapporto, il procedimento […] "narratologico". Seguiamo il racconto della supposta morte di Silvia, quale Nerina, narrandola ad Aminta, la ricostruisce da ciò che ha visto e da ciò che immagina. […] È evidente […] che questo racconto ricalca quello di Piramo e Tisbe, reso famoso dalle *Metamorfosi* di Ovidio […]. In realtà Tisbe non è morta, né è morta Silvia, come si rivela nella prima scena dell'atto IV; ma nella novella di Piramo e Tisbe la conclusione era ben diversa […]. Nella favola pastorale il corso degli eventi viene deviato, la tragedia viene corretta: Silvia è viva e resterà viva. 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. […] 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 sgg.), che a sua volta seguiva l'esempio di un pastore di Teocrito (3, 25 sgg.). […] Il personaggio di Virgilio e quello di Teocrito nella loro disperazione esprimono un proposito: l'attuazione non è narrata o rappresentata, anche se in Virgilio tutto pare predisposto per un esito tragico; comunque Aminta, per un caso fortunato, non muore nella caduta (1876: "ma fu felice il precipizio"): la tragedia è deviata e corretta all'ultimo momento. 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 fra la 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

---

DI FRANCIA, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CIII, 1934, pp. 137-139. Claudio Gigante individua un «antecedente della soluzione narrativa dell'*Aminta*», per quanto concerne il rovesciamento 'nuziale' del meccanismo narrativo della morte apparente, nell'*Italia liberata* di Trissino: cfr. CLAUDIO GIGANTE, *Tasso*, Roma, Salerno Ed., 2007, p. 123: «L'antecedente della soluzione narrativa dell'*Aminta*, come segnalavo anni fa, si legge nel terzo libro dell'*Italia liberata*, dove Trissino, narrando l'amorosa storia di Giustino e Sofia rimodula il tema non limitandosi a un generico lieto fine, ma destinando i protagonisti alle nozze. Da potenziale congegno di morte l'equivoco, in Trissino come in Tasso, è il preludio per il matrimonio»; il riferimento è a CLAUDIO GIGANTE, *Un'interpretazione dell'*Italia liberata dai Goti (1998), in IDEM, *Esperienze di filologia cinquecentesca. Salviati, Mazzoni, Trissino, Costo, il Bargeo, Tasso*, Roma, Salerno Ed., 2003, pp. 46-79: pp. 75-76: «Nell'ultima sequenza narrativa Trissino mette in gioco una rocambolesca serie di equivoci che sfiora la tragedia: ciascuno dei due amanti è portato a credere che l'altro sia morto e dispone di uccidersi. Un motivo letterario antico, la creduta morte dell'amante – si pensi all'episodio ovidiano di Piramo e Tisbe […] che aveva avuto, in tempi contigui alla composizione dell'Italia liberata, da parte di un concittadino di Trissino, Luigi da Porto […] una rielaborazione destinata a straordinaria fortuna […]. Ma Trissino ha preferito un "lieto e glorioso fine" che salvasse dalla morte i due protagonisti: una soluzione, ispirata forse alla dinamica dei romanzi greci, in fondo non lontana da quella che Tasso avrebbe escogitato per Aminta e Silvia, che gli consente di chiudere senza drammi l'unico libro lieve del suo sgraziato, inameni poema».

poesia classica: autore e pubblico comunicano pienamente sulla base di una comune tradizione letteraria.[397]

Non solo. La memoria del *plot* ovidiano gioca un ruolo importante in quella 'logica di compromesso' vigente nell'*Aminta*, opportunamente richiamata da Sergio Zatti sulla base di un rilievo di Enrico De Angelis, tra la tragedia che non è ma dovrebbe essere e la favola pastorale che è costretta ad essere. Il velo di Silvia e il suo duplicato, il cinto di Aminta, presunte prove di morte, costituirebbero, in questo senso, «metonimie» di una tragedia, «sostanza vera» dell'opera, che, per quanto freudianamente negata, «confinat[a] […] in un altrove dietro le quinte», è pur sempre incombente ad incrinare l'apparente *levitas* del mondo pastorale (e del mondo cortigiano ad esso intimamente correlato):

> Il codice della favola pastorale neutralizza quel potenziale tragico che è la sostanza vera dell'*Aminta*. La vicenda si sviluppa intorno al meccanismo reiterato delle catastrofi mancate: la prima è quella dell'assalto del Satiro a Silvia nuda e prigioniera. Qui il meccanismo da commedia messo in moto da Dafne e Tirsi per colmare la distanza fra i due giovani pastori fallisce miseramente in una sorta di provvisorio azzeramento della trama [cfr. RICCARDO BRUSCAGLI, *L'"Aminta" del Tasso e le pastorali ferraresi del Cinquecento*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, 3 voll., Roma, 1985, I, pp. 279-318]. Ribadita tale distanza, il Tasso rilancia l'azione affidandosi a una serie di morti annunciate e poi smentite (in pratica un raddoppiamento della peripezia), che tuttavia piegano infine l'animo di Silvia causandole un violento contraccolpo emotivo dalle benefiche conseguenze per Aminta. De Angelis per primo ha rilevato la contraddizione fra la tragedia che l'*Aminta* non è ma "dovrebbe essere" e la favola pastorale che in certo modo è "costretta ad essere" [ENRICO DE ANGELIS, *Postilla del traduttore*, in THEODOR W. ADORNO, *Teoria estetica*, trad. it., Torino, Einaudi, 1975, pp. 500-544]. Della tragedia l'*Aminta* assume solo la forma, e in effetti si tratta – con riferimento al modello ovidiano cui lo scioglimento finale si ispira – solo di una tragedia "corretta" grazie al gioco delle morti presunte […]. Nella vicenda della favola pastorale tassiana […] il corso degli eventi viene deviato [rispetto all'episodio di Piramo e Tisbe], la tragedia viene evitata: Silvia, in apparenza divorata dai lupi, è miracolosamente viva, così come vivo è Aminta, solo in apparenza suicidatosi per l'amore non corrisposto della bella ninfa. Evocando il suo modello per allusione intertestuale è come se Tasso avesse confinato il dramma in un altrove dietro le quinte rimuovendolo da quella scena sulla quale è puntato lo sguardo cortigiano, ma lasciandolo come prospettiva rimossa, come orizzonte virtuale. Lo spettatore non vedrà il dramma e la sua risoluzione, ma solo i suoi vestigi: il velo insanguinato di Silvia e il cinto squarciato dai rovi di Aminta. Operando su un genere di ancora scarsa codificazione formale, Tasso si consente margini di libertà inusitati e spinge la sua favola pastorale fin sopra l'orlo del precipizio della soluzione tragica, dopo che ha già provveduto a espungere l'elemento comico e farsesco che improntava larghe zone della pastorale ferrarese. Di qui gli elementi di artificiosità e di teatralità mancata che sono stati lamentati da vari studiosi e che indubbiamente percorrono la favola tassiana, sempre in bilico su una tragedia che tale sarebbe nella sostanza, ma che rinuncia a svolgersi virando verso il lieto fine nuziale e lasciando però in scena le sue conturbanti metonimie. Tipico del Tasso del resto sarà sempre di operare sui confini di un "genere", mettendone in questione i fondamenti e sperimentando forme su cui già si andava consolidando una forte discussione teorica (quei "generi misti", come nella fattispecie un dramma satiresco a compimento tragico, cui aveva dedicato la propria riflessione il Giraldi nel suo *Discorso sopra il comporre satire atte alle scene*, 1554). […] La conclusione del dramma è doverosamente

[397] ANTONIO LA PENNA, *Note all'"Aminta" del Tasso*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, 3 voll., Padova, Editoriale Programma, 1993, II, pp. 1171-1182: pp. 1172-1174.

compromissoria. Le forze primordiali della Natura, satiri e lupi, restano rimossi dal quadro finale del dramma, così come quel corpo magnifico di donna che, strappato ai suoi veli, e dunque spogliato di ogni mediazione, non può offrirsi nudo e indifeso allo sguardo, inquisitorio e concupiscente ad un tempo, dello spettatore cortigiano. Sulla scena restano solo messaggeri che riportano da un altrove imprecisato notizie ora tragiche ora consolatorie secondo il gioco delle morti presunte. Il racconto si fa letteralmente obliquo, mediato, e a chiuderlo non potrà essere, significativamente, che il più illustre di questi messaggeri, Elpino, ovvero la trasparente controfigura del potentissimo segretario del Principe: Giovan Battista Pigna, la voce stessa della propaganda ducale, a cui tocca di ricomporre il potenziale dramma entro i canoni di un improbabile ancorché doveroso lieto fine. Con la benedizione alle nozze sancita dal padre di Silvia, Montano, dopo la quale soltanto i due giovani potranno cogliere il frutto del loro travagliato amore, si celebra la più totale dissonanza tra l'amoralità del "S'ei piace, ei lice" del Coro e la moralità nuziale dello *happy end*. Mentre ancora, sulla scena, restano non già i protagonisti umani, ma i due oggetti simbolici che sono le reliquie della loro assenza, le vestigia del dramma che doveva essere e non è stato. […] Lo stupro sventato del Satiro, lo sbranamento presunto di quel corpo da parte dei lupi evocano una violenza subito rimossa e frustrata che tuttavia aleggia come un'oscura minaccia sospesa sulle fragili difese del mondo pastorale. Questa violenza in effetti è anche quella che squarcia materialmente il velo dell'ipocrisia cortigiana, incrinando l'innocenza pastorale della favola. Si direbbe che Tasso insista a ripeterci che, dentro l'ideologia del potere – che tutti cattura: principe e corte, poeta e pastori – non può esistere uno sguardo innocente, né tantomeno lo spazio per una scena innocente.[398]

Da parte mia, aggiungerei che, se si effettua un confronto serrato con il modello, è evidente come alcuni cruciali snodi della vicenda siano 'corretti' grazie alla proficua intermediazione dei personaggi minori. Dafne esorta Aminta ad attendere conferme della morte di Silvia: «Aspetta a la tua morte, / sin che 'l ver meglio intenda»[399] (Piramo era stato ben altrimenti precipitoso);[400] Nerina non consegna ad Aminta il velo-*transfert*, «aiuto al [suo] morir»,[401] quasi sottraendo vigore al suo intento suicida: «La cagion perché 'l chiedi / fa ch'io debba negarlo»[402] (non così per Piramo, che aveva recuperato da solo il velo, per poi immolarsi sotto il gelso); Silvia può raccontare a Dafne il pericolo corso a causa dell'aggressione ferina: «Or narra tu qual fosse 'l rischio, e come / tu lo fuggisti»[403] (il consimile desiderio di Tisbe era rimasto inevaso).

Ora, se si considera che spesso è stata evidenziata in sede critica la natura solipsistica, narcisistica, immatura, della passione dei giovinetti babilonesi, soprattutto in riferimento alle riscritture d'area francese (del resto, in un romanzo

[398] SERGIO ZATTI, *Natura e potere nell'*Aminta, in *Studi di filologia e letteratura offerti a Franco Croce*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 131-147: pp.133-134 e 146-147.

[399] *Aminta*, III, ii, 1439-1440, p. 174.

[400] Cfr. CLAUDIO VARESE, *Introduzione* a TORQUATO TASSO, *Aminta*, Milano, Mursia, 1985, pp. 5-24: pp. 9-10: «L'impazienza del dolore di Aminta, che viene commisurato e rapportato col tempo "il mio morire più amaro sarà quanto più tardo", diventa lungo il corso della scena, dolore e desiderio di morte, non più per amore respinto, ma per una nuova occasione di amore e di morte. Il dialogo fra Dafne e Aminta si appunta nell'accettare o nel rifiutare il beneficio del tempo: "Aspetta" "Aspetta – ascolta": il buon senso di Nerina mette in evidenza la furia veloce di Aminta».

[401] *Aminta*, III, ii, 1453, p. 175.

[402] Ivi, III, ii, 1455-1456, p. 175.

[403] Ivi, IV, i, 1489-1490, p. 180.

duecentesco, *Floris et Lyriopé*, significativamente la protagonista, assimilata a Tisbe, dà alla luce un figlio di nome Narciso),[404] ben si comprende come l'opera tassiana possa essere intesa, soprattutto in virtù della presenza di una 'socialità' dialettica che interagisce fruttuosamente con la coppia, come un 'correttivo' al tipo di amore incarnato dagli amanti ovidiani, ossia, come del resto suggerisce Roberto Gigliucci pur senza far riferimento all'antica *fabula*, all'amore cortese-petrarchesco votato all'isolamento autodistruttivo:

> La storia della favola pastorale, come genere, è probabilmente la storia della più affascinante autoriflessione della poesia d'amore occidentale. Si tratta di una teatralizzazione e impaginazione affabulante e dialogica dei luoghi canonici in cui si articolava la lirica d'amore cortese e petrarchesca e post-petrarchesca e petrarchista: l'universo dell'*inventio* lirica si interroga su se stesso e "verifica" il proprio bagaglio di senso (e non-senso) proiettandolo in una dimensione scenica, con personaggi e azioni, realizzando la reificazione di metafore e figure topiche in Arcadia, o in luoghi similari, mutuati dalla poesia bucolica, che aveva conosciuto la sua lunga storia, autonoma e tenace. La trasposizione drammaturgica consente, attraverso il passaggio dall'io lirico onnipotente alla pluralità dei personaggi, di pensare la tradizione poetica amorosa "in gioco", di

[404] Cfr. CRISTINA NOACCO, *Introduzione* a *Piramo e Tisbe*, a cura di Cristina Noacco, cit., pp. 32-35: «sembrerebbe di poter scorgere, dietro al mito della morte per amore celebrato nel *lai* [ossia nel più volte citato *Piramus et Tisbé*, XII sec.], una critica dell'"amor puro", concepito come tragedia vissuta passivamente. […] la causa del destino fatale annunciato fin dall'inizio è da imputare a Piramo che […] non sa far altro che lamentarsi e piangere sul proprio destino. […] la fine del desiderio, che avrebbe dovuto segnare l'incontro con Tisbe, si congiunge con il desiderio della fine, quella morte già agognata come fine del supplizio d'amore che il protagonista esprime nel suo primo monologo. L'autore della novella medievale nasconderebbe allora, dietro le tragiche conseguenze del carattere malinconico di Piramo, una critica della ricerca del piacere, quando essa tenda al raggiungimento del piacere stesso: incapace di agire o caduto nell'*impasse* di una tale concezione dell'amore, il giovane non potrà vivere che il primo stadio dell'esperienza amorosa: "il verde paradiso dell'amore infantile". […] La tragedia di Piramo, che sarebbe dunque quella di chiunque desideri amare secondo i dettami della *fin'amor*, è implicita nell'esitazione a compiere il passaggio all'età adulta che l'amore implica. […] I monologhi di Piramo (così come quelli di Tisbe, almeno fino al momento in cui essa non decide di infrangere il divieto paterno) riflettono un amore vissuto in modo egocentrico: la sofferenza non è condivisa, ma rimane un'esperienza profondamente individuale. […] Anche Piramo e Tisbe, come Narciso e Danae [nel *lai* gemello], imparano a condividere i loro sentimenti solo attraverso l'esperienza della morte: attraverso di essa prendono coscienza dell'altro, si comportano e fanno – come fanno in punto di morte sia Piramo che Narciso – in riferimento all'altro e non più alla loro unica cognizione del dolore. I due adattamenti medievali sono un monito a seguire il richiamo dell'amore, a superare lo 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 e contro il quale, come vedendo riflessa la loro stessa immagine, essi parlano. Il muro […] presenta un duplice ruolo in *Piramus et Tisbé*, in quanto permette ai personaggi di incontrarsi e, allo stesso tempo, di ritardare il loro incontro. Aumentando l'attesa della conclusione sul piano narrativo e il *pathos* lirico su quello retorico-stilistico, l'elemento architettonico del muro potrebbe essere considerato come un mitema posto al servizio della concezione della *fin'amor* e del tema dell'*amor de lonh* caro ai trovatori. […] Nel romanzo di *Floris et Lyriopé*, redatto da Robert de Blois verso la metà del XIII secolo, i due protagonisti, che vengono paragonati a Piramo e Tisbe, danno alla luce un figlio dal nome emblematico: Narciso. Nel loro caso, come nella nostra storia, l'elemento della grande somiglianza fra i due fanciulli permette la loro sovrapposizione e identificazione: se uno è uguale all'altro, uno più uno fa… uno!».

trascinarla nel rischio del confronto fra *personae* e dell'evoluzione di una storia, di un intrico […]. […] la pastorale, in una fase già di quasi-maturità nella Ferrara di fine anni sessanta [nello *Sfortunato* di Agostino Argenti, pubblicata nel 1568 e rappresentata l'anno precedente], esibisce tutti i *topoi* dell'amore petrarchista e vi riflette sopra, articolando luoghi mentali in un evento drammaturgico, creando incastri fra personaggi e optando per lo scioglimento lieto […]. Proprio attraverso questo dato dell'*happy ending* la pastorale ripensa l'universo contraddittorio e staticamente inquieto della lirica d'amore risolvendo i paradossi in un assestamento finale delle coppie (per lo più nuziale) pressoché obbligato. Talché gli ossimori amorosi nella pastorale ci sono tutti, ma sembrano campeggiare in una dimensione ineludibilmente fallimentare, sembrano esigere una correzione in direzione della realtà e della quiete. Le sofferenze del fido amante vengono spesso premiate, anzi, l'esperienza della morte e del soffrire sono via alla felicità (clamorosamente nell'*Aminta*). Ma una sottile corrosione del paradosso insolubile e fine a se stesso (proprio della lirica) si fa avanti. Sarà presente […] in modo inequivocabile nel *Pastor fido* del Guarini, di cui si veda la scena sesta dell'atto terzo: Corisca (malvagia e spregiudicata, ma alla fine redenta) cerca di distogliere Mirtillo dal suo amore impossibile per Amarilli (promessa sposa a Silvio) evidenziandone la natura di fissazione, di ossessione malinconica […]. La critica è diretta all'amore cortese plurisecolare, che non esce dal circuito del proprio io affollato di fantasmi e di disperazioni e di esaltazioni: l'amante ama il proprio amare, il proprio dolce penare, il proprio vitale morire; il suo amore non è realmente proiettato verso l'oggetto, giacché la non corresponsione sostanzialmente lo impedisce. […] Nel *Pastor fido* […] una onesta sensualità matrimoniale si pone come valore in contrapposizione sia al libertinismo immorale, sia al perenne desiderio inattuabile che gode ossimoricamente della propria disperazione. […] l'ideologia della *Mirtilla* [dell'Andreini, 1588] è questa: il mal d'amore disperato è in realtà furore che porta alla morte, caos che l'amore corrisposto e coniugale riduce all'ordine. L'amore tragico, senza speranza, ossimorico ed autoreferenziale va corretto in corresponsione felice e monogamica. Viene smentita tutta la plurisecolare tradizione cortese che enfatizza la lontananza, l'assenza, la solitudine, l'irrealizzabilità come postulato di un desiderio infinito e paradossale. Così la pastorale assimila i *loci* della lirica d'amore, li ripropone tutti per poi superarli e negarli. […] Nella *Mirtilla* Ardelia si innamora addirittura di se stessa, in una trama ovidiana di paradossi dell'autodesiderio […]. I "saggi consigli" del pastore distolgono Ardelia dall'infecondo regno dell'autoerotismo, dell'amore per un'immagine evanescente: "Ora mi toglio al falso e al ver mi dono: / amare il corpo voglio e non più l'ombra". È la dichiarazione di fallimento dell'amore narcisistico, ma, per certi versi, anche dell'amore perennemente infelice della tradizione cortese-petrarchesca, ove la distanza e la natura di fantasma dell'oggetto amato sono ineludibili. Ancora una volta la pastorale offre una via di uscita dalla prigionia dorata della lirica d'amore occidentale.[405]

Ma per il *Bildungsroman* di Aminta e Silvia la sola presenza dei confidenti e degli aiutanti non può bastare: per esempio, il tentativo iniziale da parte di Dafne e Tirsi di far incontrare i due giovinetti, com'è noto, fallisce miseramente. L'autentica apertura all'alterità, all'«amore oblativo»,[406] edificato sulle ceneri di due diverse solitudini,[407]

---

[405] ROBERTO GIGLIUCCI, *Precipitando Aminta ascende*, in *Sylva. Studi in onore di Nino Borsellino*, a cura di Giorgio Patrizi, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 335-353: pp. 335-336, 339-342, 350, 353.

[406] Cfr. MARCO CORRADINI, *Introduzione* a TORQUATO TASSO, *Aminta*, a cura di Marco Corradini, cit., pp. 5-30: p. 22.

[407] Cfr. DOUGLAS RADCLIFF-UMSTEAD, *Strutture del conflitto nel dramma pastorale tassiano*, trad. di Cosma Siani, in «Studi tassiani», XXIV, 1974, pp. 99-112 [per l'articolo in lingua originale, cfr. IDEM, *Structures of conflict in Tasso's pastoral of love*, in «Studi tassiani», XXII, 1972, pp. 69-83]: pp. 103-106 e 111: «Tra i giovani la passione si manifesta come Amore-bisogno, ardente

può verificarsi allora grazie all'evocazione e, ad un tempo, alla negazione della tragica storia ovidiana («Se urge l'ardimento perché l'amore di Aminta si realizzi, per Silvia urge il lutto, ci vogliono pietà e pentimento, che subentreranno rapinosi nel momento in cui Nerina dirà di Aminta precipitato»;[408] e ancora: «Silvia subisce la trasformazione dal ghiaccio al fuoco dell'amore attraverso la morte di Aminta, mercé questa morte, che produce vita»;[409] «La metamorfosi per via di pietà, attraverso lo spettacolo della morte dell'amante, è passaggio da una dimensione di autonomia narcissica a un orientamento anaclitico, diretto verso l'altro»).[410]

L'evoluzione storico-letteraria, in specie cinquecentesca, del rispecchiamento emotivo e patetico nell'infelice sorte dei due giovinetti di Babilonia riceve, in definitiva, una sua consacrazione nella 'compassionevole' trasfigurazione tassiana dell'antica storia: un nuovo *happy end* per Piramo e Tisbe, dopo quello sigillato dalla *Pasitea*, ma non più dovuto ad esigenze puramente cortigiane, né realizzato attraverso l'apparizione metafisica di un *deus ex machina*, bensì tutto fondato sui moventi umani, sugli *effetti* (e sugli *affetti*) umanamente catartici di una tragedia mancata.

---

desiderio di tenerezza e ansiosa premura per un altro [cfr. CLIVE STAPLES LEWIS, *The Four Loves*, New York, Harcourt Brace and Co., 1960]. Aminta si isola in una sconsolata condizione di ansia per la sua amata, che aggrava la passione del giovane rifiutandosi di ricambiar l'affetto di cui egli ha bisogno disperato. Immerso nella totale irrazionalità della sua fantasia amorosa, Aminta si considera martire dell'amore e agogna alla morte quale suprema consumazione della sua brama […]. L'amore-passione (nel senso stendhaliano) di Aminta anticipa l'emozione autodistruttiva di Werther che, non potendo modellare la realtà del mondo sui suoi desideri, cede alla disperazione ed alla morte. […] Aminta accarezza lamentosamente la passione che gli divora l'anima, e non cerca di governare le proprie disordinate emozioni verso la conquista del suo amore. Sembra che egli desideri di essere trascinato nel precipizio delle passioni non corrisposte. […] In contrasto con Aminta, che è animato da una "pastorale d'amore", Silvia persegue una "pastorale dell'io". […] Essa […] appare come [un] personaggio drammatico, perché alla fine si converte dall'autosufficienza di una giovane amazzone all'Amore-bisogno dell'adulta femminilità, arrivando a conoscere "quanto 'l foco d'amor possa in un petto". […] Il conflitto interiore di lei consisterà nel processo da un pastoralismo egocentrico ad una bucolica di beatitudine amorosa. […] Il moto da una "pastorale di solitaria malinconia" ad una "pastorale d'amore trionfante" domina la struttura esteriore dell'*Aminta*».

[408] SIMONA MORANDO, *Lettura di* Aminta *secondo la stampa Draconi*, in TORQUATO TASSO, *Aminta princeps 1580*, edizione a cura di Matteo Navone, saggi di Alberto Beniscelli, Quinto Marini, Simona Morando, Stefano Verdino, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 137-181: p. 170.

[409] ROBERTO GIGLIUCCI, *Precipitando Aminta ascende*, cit., p. 353.

[410] *Ibidem*.

CAPITOLO V

«E L'UNO E L'ALTRA BASCIÒ DALLA SUA PARTE IL MURO DELLA TORRE». RISCRIVERE PIRAMO E TISBE IN FORMA NOVELLISTICA DAL TRE AL SEICENTO

La cospicua fortuna novellistica della *fabula* di Piramo e Tisbe risulta essere con ogni probabilità iscritta *ab origine* nel cerchio stesso della narrazione ovidiana, nelle modalità di configurazione testuale dell'archetipica trama. Se è vero, infatti, che l'antico poeta di Sulmona ha magistralmente saputo offrire, nel celebre episodio, a voler utilizzare il lessico etologico lorenziano, un decisivo, irreversibile *imprinting* primigenio alla novella (e, in particolare, alla novella d'amore), la visibile ricchezza quantitativa delle rielaborazioni poste sotto l'insegna del genere letterario, per l'appunto, della novella stupisce inevitabilmente molto meno rispetto ad altri possibili, spesso non esigui, raggruppamenti storico-letterari di altre, talora ardite e quasi impensabili, declinazioni (si pensi al caso, che affronteremo in seguito, dell'emersione del mito entro l'alveo della letteratura didascalica di ambito georgico). In altri termini, Ovidio, con la storia dei due giovinetti babilonesi, propone ed instaura, nella solenne e fastosa architettura del suo poema epico-mitologico, quella che tenderei a definire come una vera e propria *archi-novella*;[411] era, pertanto, fatale

[411] L'ipotesi nasce da una contaminazione tra la più che frequente rubricazione della narrazione ovidiana sotto l'etichetta della 'novella' e la proposta di Gianpiero Rosati, già precedentemente rammentata, di considerare la *fabula* al pari di un mito fondativo del romanzo e di un iper-romanzo sentimentale. Cfr. PIERPAOLO FORNARO, *Metamorfosi con Ovidio. Il classico da riscrivere sempre*, Firenze, Olschki, 1994, cap. I *Piramo e Tisbe al lazzaretto (Antropologia e letteratura: Ovidio, Agostino, Dante, Manzoni)*, pp. 7-59: p. 17: «Al modo di alcune pagine (non tutte) delle *Metamorfosi* la storia di Piramo e Tisbe […] si può leggere come novella o fiaba a sé, ma non è detto che questo modo di lettura isolante, al modo delle *Mille e una notte*, sia per Ovidio il più opportuno. Siamo, comunque, in luogo di favola o di romanzo»; DOMENICO DE ROBERTIS, *Introduzione* a *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, cit., p. XIV: «la più bella favola d'amore che l'antichità ci abbia trasmesso [*scil.* la storia di Piramo e Tisbe] è proposta da Ovidio, in apertura del libro IV delle *Metamorfosi* (e la trasformazione sarà non dei due amanti, ma del gelso di

che novellieri di ogni epoca, per così dire, se ne impossessassero a vario titolo, più o meno dichiaratamente, formando così una complessa tela aracnea che *a posteriori* assume l'interessante profilo di un fitto e complesso reticolo costituito da numerosissime riscritture variamente connotate, parziali o totali, anodine o fortemente idiosincratiche.

Il genere notoriamente 'debole' della novella, dall'incerto statuto,[412] si è nutrito a lungo, e da antica data, del *plot* ovidiano: si pensi per esempio, per rimontare alle

---

candido fatto vermiglio), come "novella", racconto nel racconto, una delle novelle che le Miniadi si raccontavano a turno per intrattenimento mentre filavano la lana»; e GIANPIERO ROSATI, *Commento* [*al libro IV delle* Metamorfosi], cit., p. 256-258: «Quella di Piramo e Tisbe […] [è] la prima storia del poema raccontata da un narratore umano, e anche la prima storia d'amore in cui non agiscono personaggi divini, o semidivini (come la ninfa Eco in quella di Narciso), ma due protagonisti umani e "borghesi". […] La particolare concentrazione di schemi narrativi, temi e motivi erotico-romanzeschi fa di questa storia, affidata alla prima narratrice umana (e in una fase antica della storia del mondo narrata dal poema), una sorta di "mito di fondazione" del romanzo. La narratrice racconta un iper-romanzo sentimentale […], che definisce una tipologia di eros alternativo a quelli illustrati in precedenza (p. es. di Apollo e Dafne, o di Eco e Narciso): un amore tutto terreno (perciò i tanti ostacoli cui va incontro, dovuti ai vincoli sociali di cui i due giovani sono vittime, ma anche alle insidie della natura: cfr. v. 111 *loca plena metus*) e "alla pari", cioè reciproco (come quelli di Cefalo e Procri e di Ceice e Alcione […]), ma – forse proprio per questo – destinato alla frustrazione e alla morte».

[412] Cfr. per es. ANDRÉ JOLLES, *Forme semplici* (1930), Milano, Mursia, 1970; ERICH AUERBACH, *La tecnica di composizione della novella* (1921), Roma-Napoli, Theoria, 1984; NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica . Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari* (1957), Torino, Einaudi, 1969; ANGELA GUIDOTTI, *Scrittura, gestualità, immagine. La novella e le sue trasformazioni visive*, Pisa, ETS, 2007, *Introduzione*, pp. 7-18: pp. 15-16: «Contrariamente al teatro (o alla lirica) la novella appare come un genere "debole", ossia uno di quei generi destinati a nascere ed evolversi e magari scomparire per trasformarsi in altre forme letterarie. […] La novella mostra caratteristiche […] atipiche. Ha origini molto antiche, nell'oralità iniziale del genere stesso, che ne ha determinato le prime caratteristiche in ambito fiabesco, o più genericamente fantastico, nelle tradizioni popolari, nell'uso esemplare. Poi la sua consistente tenuta (segnata dal passaggio alla tradizione scritta) le ha permesso di giungere fino ai giorni nostri senza mostrare segnali di prossima estinzione, ma al contrario dilatando i suoi spazi di applicazione fino ad occuparne sempre di nuovi. Ciò che sembra essere molto cambiato nel corso degli anni è […] il rapporto con altri generi, come il romanzo o il teatro, rapporto divenuto molto più stretto e frequente, tanto da modificare in alcuni casi le stesse finalità del genere novellistico. Così, da iniziale "forma semplice", la novella ha acquisito caratteri sempre più complessi nei vari settori d'impiego: intrattenimento, ammaestramento morale, propaganda religiosa. In quest'ottica il *Decameron* di Boccaccio è ben presto divenuto punto di arrivo e insieme di partenza. Esso costituisce infatti, almeno per la tradizione occidentale, un referente indispensabile per recuperare l'eredità degli *exempla*, dell'agiografia duecentesca, dei racconti popolari anche fiabeschi e molto altro, stabilendo un modello strutturale, linguistico, espressivo, tematico, in grado di nutrire per molto tempo non solo il genere novellistico, ma anche quello teatrale»; e SERGIO ZATTI, *La novella: un genere senza teoria*, in «Moderna», XII, 2, 2010, pp. 11-24 (se ne legga almeno l'*incipit*, p. 11: «Non sono così frequenti i casi, come quello della novella, in cui lo studioso delle forme letterarie si trova a maneggiare un oggetto di palpabile evidenza e consolidata tradizione, e tuttavia sfuggente e refrattario a una definizione in chiave di 'genere'. Una prima giustificazione è che, con la novella, ci troviamo di fronte a una sorta di Ur-narrazione, una forma primaria, archetipa, antropologicamente – prima ancora che letterariamente – fondata, un nucleo elementare che

origini del genere (e, ad un tempo, agli esordi aurorali dell'utilizzo del 'nostro' mito nella cultura europea, nel cardinale momento-ponte tra classicità e medioevo), alle rivisitazioni in forma di *exempla* di ordine moralistico già adombrate nel *De ordine* agostiniano,[413] o anche a quelle narrazioni in versi di stampo popolare o, piuttosto, 'popolare riflesso' che abbiamo già avuto modo di analizzare nel corso della presente tesi, ossia i cantari non casualmente definiti, da piuttosto recenti operazioni editoriali, 'novellistici'.[414]

Ma, procedendo al di là delle proto-forme esemplaristiche/predicatorie e delle versificazioni popolareggianti di carattere narrativo, è chiaro che una storia delle riscritture novellistiche *scricto sensu* registrabili nel bacino della letteratura italiana non può che partire da uno di quelli che, con Sergio Zatti, possiamo definire come gli «esiti alti di affermazione storica del 'genere'»,[415] ossia dalla monumentale opera novellistica di Giovanni Boccaccio. Il Certaldese si è *esplicitamente* occupato a più riprese del tragico amore di Piramo e Tisbe in una serie di scritti di differente tipologia latini e volgari (*Amorosa visione*, XX, 43-88; *Filocolo*, II, 6-9; *Teseida*, VII, 62; *Comedia delle ninfe fiorentine*, XXVI, 36; *Elegia di madonna Fiammetta*, etc.), [416] esponendo con cristallina nettezza la sua propensione ideologica nei confronti della *naturalità* dell'amore e mettendo in chiaro che non di tragedia del destino si tratta, bensì della naturale dolorosissima conseguenza dell'errato approccio 'proibizionistico' esibito dai genitori.[417] La presenza del mito ovidiano si fa invece

---

coincide col principio stesso di affabulazione ed è geneticamente legato all'oralità, ovvero alla forma di comunicazione più precaria e inafferrabile. Le storie letterarie annoverano tante e differenti forme di racconto breve che il genere nel suo complesso sembra resistere ad ogni definizione stabile e in qualche modo onnicomprensiva. Nessuna teoria appare in grado di dare conto della natura multiforme e in incessante trasformazione di un tipo di narrazione in cui l'unico tratto costante (e anche questo con un suo alto grado di variabilità) sembra essere l'esecuzione di un progetto testuale in uno spazio relativamente circoscritto»).

[413] Cfr. SALVATORE BATTAGLIA, *Piramo e Tisbe in una pagina di Sant'Agostino*, in IDEM, *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965, pp. 51-61: p. 58: «Si affaccia […] per la poesia di tipo ovidiano, ch'era […] la più osteggiata, la possibilità di ricuperarla in sede di testimonianza didattica, e si profila la posizione che sarà assunta dal più maturo Medioevo e che porterà all'Ovidio moralizzato»; cfr. anche, con un balzo nell'omiletica fine-quattrocentesca, PIETRO DELCORNO, *La* parabola *di Piramo e Tisbe. L'allegoria della* fabula *ovidiana in una predica di Johann Meder (1494)*, in «Schede umanistiche», 23, 2009, pp. 67-106.

[414] Mi riferisco ovviamente ai già citati *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*. Un discorso piuttosto simile potrebbe coinvolgere del resto, *mutatis mutandis*, anche i volgarizzamenti cinquecenteschi in ottava, di cui si è precedentemente discusso.

[415] SERGIO ZATTI, *La novella: un genere senza teoria*, cit., p. 11.

[416] Cfr. per es. ELSA FILOSA, *Intertestualità tra* Decameron *e* De mulieribus claris*: la tragica storia di Piramo e Tisbe*, in «Heliotropia», 3, 1, 2006 (http://scholarworks.umass.edu/).

[417] Tuttavia, si rammenti, con Valter Puccetti (VALTER PUCCETTI, *Girolamo, Salvestra e l'inferno degli amori nel Decameron*, in «Studi sul Boccaccio», 20, 1991-1992, pp. 85-129: pp. 86-87), che «[n]on è […] senza interesse vedere […] come Boccaccio chiosa, nella temperie spirituale pessimistica e moralizzatrice dei suoi anni più tardi, la sua più ampia e fedele riproposta del racconto ovidiano, nel *De mulieribus claris* […]. L'amore decameroniano che trova da sé la giusta strada, unico inventore di forme ed equilibri di vita, insofferente di costrizioni e di freddi o interessati consigli, è diventato morbo pauroso, "crimen" e "pestis", e il non intervento parentale

implicita nel cangiante universo del *Decameron*: in particolare, numerose vicende della quarta giornata, dedicata – com'è ampiamente noto – al tema degli amori infelici, ricalcano e rielaborano, nella pur trasfigurata orchestrazione complessiva, alcuni nodi contenutistici centrali dell'*archi-novella*: l'amore manifestatosi sin dall'infanzia, il mortifero equivoco sulla presunta morte, il sepolcro comune dei due amanti (elementi dell'*inurbano* – la leonessa – e dell'*eziologico* – la metamorfosi del gelso – sono ovviamente tralasciati). Su questo versante, in particolare in relazione alle memorie ovidiane ravvisabili nella novella di Girolamo e Salvestra (*Dec.*, IV, 8), la critica, non si può non riconoscerlo, si è variamente impegnata più volte, talora conseguendo esiti molto raffinati,[418] per cui non pare il caso di insistere oltre.

Abbiamo evocato poco sopra i cantari. Ecco, l'«exemplo» CXXXI del *Novelliere* del lucchese Giovanni Sercambi, databile tra il 1374 e il 1385, mostra evidentissimi segni di un commercio intertestuale intrattenuto sia con il cantare cosiddetto "A", come è stato già notato da Francesco A. Ugolini e Roberta Manetti,[419] sia – e non mi sembra sia stato sin qui rilevato – con il cantare cosiddetto "D", nella puntigliosa e progressiva indicazione dell'età dei due fanciulli e nel riferimento alla comune esperienza scolastica.[420] La novella sercambiana risulta, per questa via, molto interessante come *documento* (giusta l'accezione legoffiana) della permeabilità, a questa altezza cronologica, dei generi (oltre che come ulteriore certificazione della

---

non sarebbe più illuminata condiscendenza ma prudenza negativa, pis-aller della ragione contro la natura-malattia: in tale contesto ingovernabile se non per raddoppiata, benché astensionistica, preveggenza, la "sors" complice imperversa come un male in sé, e i genitori commettono errore solo presuntivamente ("forsan") e comunque non per la violenza morale sui figli ma per ansiosa imprevidenza ("in coniugium ire poterat"), contrastando l'astuzia della specie, che inclina "in prolem"».

[418] Caso esemplare è la lettura offerta da VALTER PUCCETTI, *Girolamo, Salvestra e l'inferno degli amori nel Decameron*, cit.

[419] Cfr. per es. FRANCESCO A. UGOLINI, *I cantari d'argomento classico*, cit., pp. 112-113; ROBERTA MANETTI, in *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, cit., p. 168. Il rilievo è effettuato sulla base della palese affinità tra i vv. 1-4 dell'ott. 42 del cantare A («Ella diceva: – Omè, chi mi t'ha tolto? / O Piramo, rispondimi, ch'io sono / la Tisbe tua che t'ha di vita isciolto: / lieva il giacente viso e falle dono!», ed. Manetti, p. 189) e il seguente *excerptum* della novella del Sercambi: «subito abbracciandolo disse: "O Piramo, rispondemi, che sono la Tisbe tua che t'ha del mondo tolto! Leva il piacente viso e falle dono!"», GIOVANNI SERCAMBI, *Novelle*, a cura di Giovanni Sinicropi, Bari, Laterza, 1972, *ad loc.*).

[420] Cfr. GIOVANNI SERCAMBI, *Novelle*, cit., *ad loc.*: «avendo lo dio d'amore infiammato l'uno e l'altra intanto che essendo d'età Tisbe e Piramo puerile, amandosi tanto insieme che l'uno senza l'altro mangiar non volea e venendo alquanto crescendo d'età d'anni VII, a una scuola di pari l'uno senza l'altra e l'altra senza l'uno dimorar non volea. Et essendo più tempo stati in iscuola con tanto amore tanto che a l'età di XII anni pervennero e sempre che cresceano l'amor crescea in loro» con il cantare D, ed. Ugolini, pp. 167-170: «… erano molto piccolini / e di tre anni ciasch[ed]uno entrava, / ma tanto amore s'ebbono a pigliare / che non potria l'un sança l'altro stare. // Un giorno el padre Pirramo chiamòne / e disse: – I' voglio che ttu inprendi bene / e alla schuola io ti manderòne – ; / ello rispose, che più non si tene: / – Ad inparare mai non anderòne, / se Tisbe mecho in chompagnia non viene. / Onde, s'el padre à voglia di mandarlo, / chonvien che Tisbe vada a 'chonpagnarlo. // […] Quindici annj aviano gli amanti / nel tempo che gli fu tolto la gioia / di non poter ghuardar e' lor sembianti…».

capillare pervasività del mito ovidiano), e non già come *monumento* letterario autonomo, né nel senso di una capacità di rielaborazione estetico-formale del 'già detto', né tantomeno nella direzione di una qualche innovazione contenutistica.[421]

Proseguendo nel nostro discorso diacronicamente orientato, è d'obbligo per lo meno citare la novella trentatreesima del *Novellino* di Masuccio Salernitano, pubblicato postumo nel 1476: la novella di Mariotto e Ganozza,[422] dagli evidenti echi ovidiani, pare essere, infatti, una delle principali fonti letterarie cui Luigi da Porto ha attinto per l'*Historia novellamente ritrovata di due nobili*[423] (la cui prima edizione, veneziana, è databile ai primi anni trenta del secolo decimosesto; l'edizione marcoliniana del 1539 reca il titolo *La Giulietta*). Entriamo qui nei terreni scoscesi e perigliosi di trapasso[424] da una delle più celebri storie d'amore dell'antichità, quella di Piramo e Tisbe, a quella che senz'altro può essere definita come la storia d'amore più celebre della modernità, quella di Romeo e Giulietta, che trae dalla *fabula* ovidiana inestinguibile linfa vitale, mentre tende a soppiantarla nella più comune e basica coscienza letteraria e nell'immaginario collettivo. La leggenda dei due amanti rimbalzerà dalla novella daportiana alla riscrittura novellistica di Matteo Bandello, in particolare alla nona novella della seconda parte del suo *Novelliere* (1554),[425] per poi essere definitivamente consacrata entro la superba, immortale transcodificazione teatrale di William Shakespeare.

Il grande Bardo è, a ben vedere, l'artefice di un'operazione paradossale: conserva il *plot* ovidiano in una forma testuale eterna, ma al contempo, sovrapponendo, ed anzi imponendo, l'immortalità del proprio testo tragico a quella della storia archetipica, eclissa, oscura, sostituisce, addirittura fagocita ed elimina, nell'orizzonte ricettivo medio, in un processo che giunge a piena maturità nel ventesimo secolo,[426] l'*archi-*

---

[421] Unica significativa micro-variazione pare essere l'elegante suggestione del raggio di luce solare che, penetrando nella fessura della parete, la rende visibile agli occhi di Tisbe: «E stando per tal maniera dolorosi, i ditti Piramo e Tisbe, rinchiusi e non potendosi vedere, avenne che un dì essendo aperte le finestre delle camere, il sole percotendo innella parete di mezzo tra Tisbe e Piramo, per una fessura che innel ditto muro era tal sole penetrò dalla parte di Tisbe. Lei vedendo quel sole, che giamai veduto non l'avea, raguardando per tal fessura vidde Piramo che doloroso stava» (GIOVANNI SERCAMBI, *Novelle*, cit., *ad loc.*).

[422] MASUCCIO SALERNITANO, *Il Novellino*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1940, pp. 287-295.

[423] Si legge alle pp. 163-193 delle *Novelle del Cinquecento*, a cura di Giambattista Salinari, Torino, Utet, 1976. Per un inquadramento storico-letterario della novella, cfr. almeno GIANCARLO ALFANO, *La* Giulietta *di Da Porto tra modelli letterari e sistema narrativo*, in «Chroniques italiennes», 24, 3, 2012 (chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web24/4.G.Alfano.pdf).

[424] Si tratta, ovviamente, di un trapasso non biunivoco, in cui la memoria ovidiana interagisce con una serie di altri umori letterari, cronachistici, storici, che la critica fontistica ha efficacemente cercato, e continuerà a cercare, di perimetrare e definire.

[425] MATTEO BANDELLO, *Novelle*, in IDEM, *Tutte le opere*, a cura di Francesco Flora, Milano, Mondadori, 1942, pp. 802-846. Cfr. per es. ANGELA GUIDOTTI, *Bandello, Shakespeare, D'Annunzio*, in EADEM, *Scrittura, gestualità, immagine*, cit., pp. 19-58.

[426] Si pensi al fatto che è del 1924 una ristampa salaniana del cantare B (si badi: non un'edizione critica, bensì un'edizione 'popolare', pensata come fruibile da parte del lettore comune): cfr. FRANCESCO A[LFONSO] UGOLINI, *I cantari d'argomento classico*, cit., p. 115: «L'ultima ristampa

novella da cui pure quel testo, almeno parzialmente, è stato generato. Può facilmente accadere ai giovinetti ovidiani (a questo punto, direi, 'doppiamente' miseri!), il medesimo destino assegnato al Carneade manzoniano. «Piramo e Tisbe, chi erano costoro?», è molto probabile, ed anzi certo, che possano chiedersi numerose schiere di lettori, talora anche non del tutto incolti, tanto affascinati dal mito moderno di Romeo e Giulietta (a sua volta sottoposto, come è ampiamente noto, a trasfigurazioni letterarie, cinematografiche, musicali, di varia tipologia e di diverso esito) quanto inconsapevoli dell'antico modello retrostante. Altri miti ovidiani (si pensi, per non fare che un esempio, a quello di Narciso) non hanno avuto la stessa ventura/sventura di incontrare, nel plurisecolare percorso delle rielaborazioni, una moderna trasfigurazione vincente, sopravvivendo così nella primigenia configurazione delle loro linee. Non così per Piramo e Tisbe, che hanno incontrato in Romeo e Giulietta, più che amicali prosecutori del loro destino, solidi (e iper-vincenti) antagonisti sul piano della fortuna letteraria!

Con *Romeo and Juliet* siamo tra il 1594 e il 1596. Per proseguire il nostro filo novellistico[427] conviene, riannodandoci ai tempi del Bandello, tornare indietro, al 1565, data della *princeps* degli *Ecatommiti* di Giovan Battista Giraldi Cinzio, altro grandissimo, per quanto troppo spesso negletto, ispiratore di *pièces* shakespeariane, rintracciando nella decima novella dell'ottava decade,[428] entro un contesto di *ingratitudine* (è il tema della decade stessa), lontano dall'amore devoto dei due giovinetti babilonesi, l'evidente memoria ovidiana dei baci reciprocamente scambiati dall'una e dall'altra parte del dividente ostacolo del muro (che è qui prigione non solo metaforicamente, ma *literaliter*):

[…] ha la data del 1924 ed è pubblicata dal Salani di Firenze. Reca questo lungo titolo: "Storia di Piramo e Tisbe ove si racconta il loro amore fin dall'infanzia, le loro avventure, e la infelicissima fine che fecero, uccidendosi entrambi di propria mano"». L'impressione è che alla popolarità della *fabula* ovidiana (e alla proverbialità iper-popolare dei suoi personaggi) si sia sostituita progressivamente e inesorabilmente quella della tragedia shakespeariana.

[427] In questa sede, e più in generale in questa trattazione, anche a parziale 'risarcimento' della decadenza dell'astro dei due giovinetti ovidiani, ci siamo tenuti, e ci terremmo, stretti alle evoluzioni variantistiche della storia di Piramo e Tisbe più immuni, per motivi cronologici e/o per altre ragioni, dall'incipiente e infine trionfante mito shakespeariano (o comunque attratti, anche quando *ante quem*, nella sua orbita).

[428] La didascalia riassuntiva della novella, da cui il Cinzio stesso ha tratto una tragedia, l'*Eufimia* (cfr. GIOVAN BATTISTA GIRALDI [CINZIO], Eufimia. *An Italian Renaissance Tragedy*, ed., with introduction, notes, and glossary, by Philip Horne, Lewiston, Mellen, 2003; cfr. anche la recensione di LISA SAMPSON a tale edizione moderna della tragedia giraldiana, in «The Modern Language Review», 100, 2, 2005, pp. 521-522), recita così: «Eufimia s'innamora di Acaristo, servo del padre di lei, re di Corinto, e oltre gli altri che la chiederono al padre per moglie, sdegna Filone, re del Peloponesso, ch'era di lei ardentissimamente innamorato. Acaristo fa congiura contro il re. È scoperto e tormentato; è messo in dura prigione. Il libera Eufimia. Promette il re la figliuola e lo stato a chi gli offerisce il capo di Acaristo. Opera Eufimia ch'egli è appresentato al re. Il re gli dà la figliuola per moglie e, morendo, il lascia erede dello stato. Viene in odio la moglie ad Acaristo e la condanna come adultera a morte. Filone la libera e la si prende per moglie e rimane re di Corinto» (GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, a cura di Susanna Villari, Roma, Salerno Editrice, 2012, 3 tomi, III t., p. 1528).

"Saremo salvi ambidue", rispose Eufimia, e con queste parole, ambidue colle lagrime sugli occhi, posero fine al ragionare, e l'uno e l'altra basciò dalla sua parte il muro della torre, nella quale era Acaristo.[429]

oppure rimontare ancora più indietro, al 1550, anno in cui fu edita per la prima (e, probabilmente, l'unica) volta, un'interessante raccolta novellistica che, come ben osserva Carmine Boccia, «attende ancora una lettura critica approfondita»,[430] *Le tre giornate delle favole de l'Aganippe* del napoletano Antonio Mariconda.

L'estesa riscrittura della narrazione ovidiana, inscritta nella decima «favola» della seconda giornata, pur non offrendo straordinari motivi di interesse sul piano della rielaborazione stilistica e contenutistica, se non talora per certa grazia del dettato e delle immagini:

[…] [Tisbe] si pose così tutta sola, a sedere sotto un pedale di Celso bianco, et mentre col pensiero misurava la lontananza, la quale era dalla casa di Piramo, al luoco ove ella aspettava, et tal'hora alzando gl'occhi al cielo, assomigliava il sereno di quello, alla vaghezza del volto di Piramo, et le più lucenti stelle che vi scorgeva a gl'occhi di quello, ecco che si vede sopra giungere da una Leonza […].[431]

si impone all'attenzione per il deciso inquadramento della vicenda nell'ottica dell'evidenziazione degli *inganni* insiti nelle promesse della vita, del mondo e della sorte, nel circolo infinito delle illusioni e delle disillusioni:

[…] così cominciò di subito Attilio, senza ch'a ciò le fusse data caggione da comandamento alcuno. "Molte favole mi si paran d'avanti et tutte a dover dire, Illustriss. Madamma, ma l'essere io così mal concio da questa preggione oscura, la qual noi chiamamo vita, fa che con l'essempio di due amanti, mostri come ella osservi bene le sue promesse altrui, et come, che verrò a pagare per

[429] GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, cit., p. 1535. Altre consonanze dell'episodio ovidiano nel *corpus* giraldiano sono rintracciabili nel poema *Hercole*, in particolare nel frangente del racconto offerto ad Ercole da parte di Iante della storia del suo amore contrastato con Alceo: cfr. per es. *Dell'Hercole di M.* GIOVANBATTISTA GIRALDI CINTHIO *[…]*, Modena, Gadaldini, 1557, canto XXIII, p. 306: «Io amai Alceo, ne la mia prima etade, / che meco qui a' i confin di Siria nacque, / et d'un tempo era meco, e tal beltade / havea, che vinta ogn'altra appo lei giacque, / nutrì l'amor tra noi simplicitade, / mentre io l'amassi al mio padre non spiacque, / et passavamo i dì, tra noi fanciulli, / in feste fanciullesche, et in trastulli. // Ma il puerile amor, che senza affanni / fu, qual tra due fanciulli esser convenne, / come crebber l'etadi, et crebber gli anni, / angoscia tutto, e tutto duol divenne, / ch'Amor, che lieto fa de' nostri danni, / fé che chiusa mio padre mi rattenne, / giunta a diece anni sì, ch'a pena il volto / mirar potea, di chi m'havea il cor tolto»; nei canti autografi composti successivamente all'edizione, compare nuovamente il particolare dei baci reciprocamente scambiati da Eufimia e Acaristo dall'una e dall'altra parte del muro: cfr. ora GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Canti dell'Hercole (ms. Classe I 406 della BCAFe)*, edizione critica a cura di Carla Molinari, Ferrara, Edisai Edizioni, 2016.

[430] CARMINE BOCCIA, voce *'Antonio Mariconda'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 70, 2008. Cfr. ENRICO SPINELLI, *Di una rara edizione cinquecentina. Un esame de* Le tre giornate delle favole de l'Aganippe *di Antonio Mariconda*, in «Biblioteche oggi», X, 1992, pp. 719-726.

[431] *Tre giornate delle favole de l'Aganippe* d'ANTONIO MARICONDA, in Napoli, appresso Gio. Paulo Suganappo, 1550, II giornata, favola X, cc. LXXVIIIv-LXXXIIIr: c. LXXXr.

questo il mio dovuto, spero mostrare ancora, quanto di gran lunga s'ingannino coloro, i quali non conoscendo gl'inganni di questo cieco mondo, riprendano me per che habbia le promesse sue tutte per false, et buggiarde".[432]

[…] ma volendo la fortuna invidiosa sempre della nostra breve quiete, ingannare questi miseri amanti delle loro speranze, mostrò a Piramo un facil modo de ritrovarnosi insieme […].[433]

[Piramo a Tisbe:] «[…] mi rendo certo che non meno di me, devi haver sentito a ciascuna hora pena intollerabile […] di non havere mai havuto sin qui, la fortuna così amica, che col mezzo di quella, havessemo potuto medicare in alcun modo le nostre ferite, per la qual cosa sono quelle divenute di tal modo possenti, che dilungandosi hoggi mai ogni minimo spatio il rimedio, fia quasi impossibile il potere scampare dalla morte, et però quando a te basti il core et vogliti disporre di dar compimento a quanto hai mostrato fin qui d'haver così caro, non fia molto che saremo in parte ove senza sospetto veruno potremo medicare le nostre ferite».[434]

e, soprattutto, per la riproposizione, in *mise en abyme*, di quello che definirei come il cortocircuito ovidiano-boccacciano su cui pare insistere l'intera raccolta.

Da un lato, infatti, *Le tre giornate* sono ampiamente debitrici nella *dispositio* del materiale narrativo al grande modello del *Decameron*: il progetto originario non casualmente prevedeva dieci giornate, composte ciascuna da dieci novelle; molto interessante è, a mio avviso, la 'nuova' cornice, in cui, «essendo venuta la staggione per lo soverchio caldo rincrescevole», la principessa di Salerno, Isabella Villamarino, consorte di Ferrante Sanseverino (cui l'opera è dedicata), «astretta dai prieghi di suoi virtuosi gentil'huomini, determinò per quei giorni che la Canicula aggiunge foco al caldo, di girne a diportarsi in un fonte non molto discosto dalla città nominato Aganippe»,[435] invitando cinque gentiluomini (Attilio, Tespio, Catinio, Caracciolo e Rotilio) all'esercizio dello *storytelling*:

"Le tue parole – rispose Madamma la Prencessa – haranno data occasione a i raggionamenti che si doveranno fare mentre ne saremo qui, per fuggire la noia del caldo, et per questo harrei sommamente caro che voi due insieme con Catinio, Caracciolo et Rotilio, ne raccontaste de così fatte trasformationi, over favole che voglian dire, et quelle che miglior vi parranno, non altrimente che s'elle fussero novelle"; lodarono tutti l'ordine imposto da Madamma la Prencessa.[436]

Dall'altro lato, tuttavia, per quanto attiene all'*inventio* la raccolta risulta «indipendente […] dalla tradizione novellistica romanza, in quanto attinge alla mitologia classica, con ampi debiti verso le *Metamorfosi* ovidiane».[437]

Ora, tale *contaminatio* ovidiano-boccacciana specificamente emerge, in un gioco di specchi, nella riscrittura dell'episodio di Piramo e Tisbe, e questo perché la macro-partitura ovidiana interagisce in alcuni *loci* con evidenti echi boccacciani, tratti nella fattispecie dalla già citata novella di Girolamo e Salvestra, così implicitamente

[432] Ivi, c. LXXVIIIv.
[433] Ivi, c. LXXIXv.
[434] *Ibidem*.
[435] Ivi, *Proemio*, cc. Ir-IIIr: IIv.
[436] Ivi, c. IIIr.
[437] CARMINE BOCCIA, voce '*Antonio Mariconda*', cit., *ad loc.*

riconosciuta (come nel *case study*, analizzato da Daniel Javitch, relativo ai volgarizzamenti ovidiani in cui si insinuano memorie ariostesche)[438] dal Mariconda – con notevolissimo intuito esegetico – come intertestualmente dipendente dalla *fabula* ovidiana (la riscrittura, sospesa tra *imitazione* e *traduzione*,[439] diviene in tal modo anche implicito esercizio critico-esegetico!): si confrontino per esempio i seguenti brani, tratti rispettivamente dalla novella boccacciana e da quella delle *Tre giornate*:

Fu adunque nella nostra città, secondo che gli antichi raccontano, *un grandissimo mercatante e ricco, il cui nome fu Leonardo Sighieri, il quale d'una sua donna un figliuolo ebbe chiamato Girolamo*, appresso la natività del quale, acconci i suoi fatti ordinatamente, passò di questa vita. I tutori del fanciullo insieme con la madre di lui bene e lealmente le sue cose guidarono. *Il fanciullo, crescendo co' fanciulli degli altri suoi vicini, più che con alcuno altro della contrada con una fanciulla del tempo suo*, figliuola d'un sarto, *si dimesticò*; e venendo più *crescendo l'età, l'usanza si convertì in amore tanto e sì fiero, che Girolamo non sentiva ben se non tanto quanto costei vedeva: e certo ella non amava men lui che da lui amata fosse*.[440]

Fu adunque nella città così famosa di Babilonia, poco tempo dopo che l'altiera Reggina Semiramis havesse cinta le mura di quella, d'ogni torno de astalto, *un nobile cittadino nominato Dulippo, il quale hebbe d'una sua donna un figlio maschio, il cui nome fu Piramo*, et *essendo fanciullo, et crescendo con gl'altri suoi vicini, più che con alcuno della sua contrada, si dimesticò con una fanciulla della sua età* nominata Tisbe con la quale *crescendo l'età, l'usanza si convertì in amore, tanto e così fiero, che Piramo non sentiva bene alcuno quel giorno, nel quale non havesse veduta Tisbe, la quale non meno amava lui, che da lui fusse stata amata ella* […].[441]

Ma veniamo alla riscrittura novellistica su cui, in virtù della sua idiosincratica specificità e della scarsa attenzione critica mostrata sin qui nei suoi confronti, ci soffermeremo maggiormente nell'ambito di questo capitolo, ossia alla novella *Gli amori infelici* di Giovan Francesco Loredano. Il testo non contò mai su un'apparizione editoriale autonoma, ma fu accluso, assieme ai *Ragguagli di Parnaso*, sin dalla *princeps* (Venezia, 1646), alla seconda parte delle loredaniane *Bizzarrie accademiche* (le *Bizzarrie*, la cui prima parte risale al 1638, «si presentano – annota

---

[438] Cfr. DANIEL JAVITCH, *Ariosto classico. La canonizzazione* dell'Orlando Furioso (1991), Bruno Mondadori, Milano, 1999.

[439] Cfr. *Tre giornate delle favole de l'Aganippe* d'ANTONIO MARICONDA, cit., *Antonio Mariconda ai lettori* [pagine non numerate]: «ho fermissima opinione, che non saranno per mancarvi di quelli, i quali persuadendosi che l'apparir dotto, consista nel biasimare l'altrui compositioni, et non in altro, vi vorranno fare il giudicioso addosso, dando forse nome di traduttione a questa mia imitatione, et concludendo che 'l portare un suggetto da una lingua nella quale sia ben scritto, in un'altra con minor bellezza, sia cosa men che bella biasimare la mia fatica, et altri altrimente parlando forzarsi di mostrare tutta la lor scienza, in detrimento del'honor mio, alli quali, come ch'io col esempio di Virgilio, di Tullio, di Catullo, et di Terentio (i quali a somma gloria se tennero, ornare, et riempire i lor libri tutti delle cose scritte d'altri, levandone molte cose, et molte aggiungnendovene con quello diverso ordine che allor parve) potrei rispondere, et mostrar per aventura che questo lor giudicio, non fusse altro che malvagità».

[440] GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, 2 voll., Milano, Mondadori, 1989, giornata IV, novella 8, I, pp. 392-398: pp. 392-393, corsivo mio.

[441] Cfr. *Tre giornate delle favole de l'Aganippe* d'ANTONIO MARICONDA, cit., cc. LXXVIIIv-LXXIXr, corsivo mio.

Clizia Carminati – come collettore nel corso degli anni di componimenti dalla fisionomia non netta o troppo brevi per meritare un'edizione individuale»).[442]

L'unico studio di rilievo su *Gli amori infelici* si deve a Agnès Morini;[443] partirei pertanto dalle sue riflessioni per approdare ad una nuova lettura della novella. Il *focus* della ricerca della Morini s'appunta sulle relazioni intertestuali registrabili nel rapporto con l'ottavo idillio 'favoloso' (*Piramo e Tisbe*) de *La Sampogna* di Giovan Battista Marino (1620) e con la tragedia di Théophile de Viau *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* (pubblicata nel 1621, ma probabilmente rappresentata già nel 1617 e nel 1619).

La studiosa francese segnala, dandone conto nell'*Appendice*,[444] numerosi punti di tangenza, complessivamente molto convincenti quando non palmari, con l'idillio mariniano, mentre – nell'apertura del suo saggio – individua cinque principali scarti rispetto al medesimo testo. Da parte mia, tenderei senza alcun dubbio a considerare valide tali divergenze (tranne che nel secondo caso) anche, se non soprattutto, nell'ambito del rapporto con la *fabula* originaria. Ecco i cinque «écarts»:[445]

1. l'inserzione dello scambio epistolare tra i due amanti:

   > L'introduction dans le récit de Loredano des billets qu'échangent les deux amants séparés pour convenir d'un rendez-vous constitue sans nul doute le plus evident d'entre eux. Mais Loredano ne fait là que respecter une loi du genre, puisqu'il n'est pas un roman, pas une nouvelle qui, à cette époque, ne se dispense de ce ressort narratif qu'est la lettre.[446]

2. il minor spazio dedicato all'asse narrativo incluso tra la fuga e la morte dei due giovinetti, dovuto alla dicotomia tra l'impegno mariniano nei confronti del *decoro* estetico-paesaggistico e quello loredaniano nei confronti del *decoro* etico-morale:

   > Soulignons ensuite l'importance inégale accordée dans l'économie des deux ouvres à l'épisode compris entre la décision de fuite des deux amants et l'épilogue: il occupe presque la moitié de l'idylle de Marino (vv. 779 à 1484), mais à peine un cinquième du récit de Loredano. Cette disorsion s'explique aisément. De l'idylle de Marino ressortent en effet le choix et le goût très évidents du poète pour de longues descriptions suggestives et raffinées de paysages, dont l'opportunité lui est précisément offerte par une scène extérieure, nocturne et dramatique [in nota si legge: «Ainsi Thisbé guidée par Amour ouvre les portes vers son funeste destin […] et se retrouve peu après dans un *décor* de lune argentée […]» (corsivo mio)]. Or, l'ensemble des écrits de Loredano montre assez que celui-ci n'accorde au contraire qu'un espace réduit aux descriptions: le récit qui nous intéresse ne déroge pas à la règle. Par contre, les tendances moralisatrices de Loredano, omniprésentes et quasi

[442] CLIZIA CARMINATI, voce *'Giovan Francesco Loredano'*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 65, 2005, pp. 761-770, *ad loc.*

[443] AGNÈS MORINI, *Drame de l'imprudence:* Gli amori infelici *de Giovan Francesco Loredano*, in «Studi secenteschi», XL, 1999, pp. 57-79.

[444] Ivi, pp. 71-79, in particolare pp. 71-77.

[445] Ivi, p. 59.

[446] *Ibidem*. In realtà, l'«inserimento nel narrato di lettere» è un «comun*e* […] espedient*e* del romanzo secentesco» (CLIZIA CARMINATI, voce *'Giovan Francesco Loredano'*, cit., *ad loc.*).

maniaques, opèrent ici en contre-poids. Elles envahissent la narration, dressant en guise de paysage ce qu'on pourrait appeler un "*décor* éthique" [corsivo mio]. Or, les temps qui précèdent et suivent la fuite et la mort des héros sont bien les plus propices aux digressions de cette nature. Choix moralisant contre choix esthétisant, les temps diégétiques privilégiés par le récit ne pouvaient donc pas être tout à fait les memes chez Loredano que chez Marino.[447]

3. l'eliminazione del motivo della tomba comune:

La troisième différence importante entre l'idylle de Marino et le récit de Loredano découle de la remarque précedénte: Loredano gomme en effet totalement la mention du tombeau qui réunira Pyrame et Thisbé dans la mort – dernier temps de l'épilogue du reste présent dans le récit d'Ovide –, au bénéfice d'une morale qui occupe les deux paragraphes finaux et referme la nouvelle sur l'exemplarité déclarée en préambule.[448]

4. l'ampia illustrazione dei motivi di discordia tra le due famiglie:

Quatrièmement, tandis que Marino réduit la rivalité des familles des héros à une mention de quelques vers, Loredano pour sa part lui réserve un large espace et introduit même un dialogue entre Aderaspe, père de Pyrame, et ce dernier.[449]

5. l'*inventio* della non preesistenza del muro a tale discordia:

D'où cette dernière modification par rapport au poème de Marino, mais aussi par rapport au texte d'Ovide et aux transpositions que nous en connaissons: le mur qui sépare les demeures de Pyrame et Thisbé et fait obstacle à la concrétisation de leur désir ne préexiste pas à la naissance des héros. Dans la nouvelle de Loredano, il est érigé aussitôt après la discorde qui oppose les pères de Pyrame et de Thisbé et contribue donc à une hypertrophie du thème de l'inimitié.[450]

Secondo il giudizio della Morini, la soppressione del riferimento al sepolcro comune e l'importanza conferita al tema dell'ostacolo distinguono la novella loredaniana dall'idillio del Marino, avvicinandola invece alla tragedia del Viau.[451] Ma su questo piano comune possono essere misurate talune differenze. In particolare, se il mancato riferimento all'unione nella tomba è per il Viau un obbligo dettato dal genere letterario («le tragique atteint son paroxisme dans la séparation irrévocable des corps»),[452] per il Loredano esso risulterebbe funzionale al rinsaldamento del giudizio

[447] AGNÈS MORINI, *Drame de l'imprudence:* Gli amori infelici *de Giovan Francesco Loredano*, cit., pp. 59-60.
[448] Ivi, p. 60.
[449] *Ibidem*.
[450] *Ibidem*.
[451] Cfr. *ibidem*.
[452] Ivi, p. 61. Ma si osservi almeno l'eccezione del *Torrismondo* tassiano: cfr. TORQUATO TASSO, *Il Re Torrismondo*, V, vi, 3272-3284, in IDEM, *Aminta, Il Re Torrismondo, Il mondo creato*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno Ed., 1999, pp. 353-354, corsivo mio: «GERMONDO: S'io potessi, regina, i figli vostri / con la mia morte ritornare in vita, / sì 'l farei senza indugio, e 'n altro modo / creder non posso di morir contento. / Ma poiché legge il nega aspra e superba / di spietato Destin, vivrò dolente / sol per vostro sostegno e vostro scampo. / *E saran con funebre e nobil pompa / i*

di condanna morale della condotta dei due giovinetti («c'est la puissance instructive de l'histoire qui se trouve renforcée par l'implacabilité de la punition infligée aux amants désobéissants»).[453] Per quanto concerne, invece, la crucialità narrativa e ideologica dell'ostacolo, l'impegno della studiosa, che al tema dedica la maggior parte della sua trattazione, giunge a conclusioni di questo tipo: sia nella tragedia del Viau che nella novella loredaniana si profila un'insubordinazione tanto al potere genitoriale quanto a quello politico, nell'incrocio tra dispotismo familiare e tirannide regale/nobiliare[454] e nella polemica opposizione tra ragione e senso, tra saggezza e passione, tra legge naturale e ordine morale-sociale;[455] tuttavia – ed è questo il nodo centrale – se Théophile de Viau, «roi des libertins», esalta l'imprudenza dei due amanti ribelli (di «prudence importune» parla il Piramo tragico), l'aristocratico Giovan Francesco Loredano, assolutamente legato ai privilegi della casta nobiliare veneziana cui appartiene, condannerebbe aspramente tale imprudenza (nel nome della «vera prudenza»):[456]

> Théophile, chantre d'un désir subversif que sublime la mort de ses "enfants terribles", et Loredano chroniqueur précautionneux des jeux de l'amour et de l'ordre? On le dirait ben.[457]

Ora, partirei invero da tali conclusioni per discostarmene alquanto.

È assolutamente vero che l'*incipit* e l'*explicit* della novella loredaniana (così come altre numerose zone testuali) sono segnati, con un andamento (e quasi ritorniamo al discorso delle origini del genere novellistico…) da sermone predicatorio,[458] da un

---

vostri cari figli ambo rinchiusi / in un grande e marmoreo sepolcro: / perché questo è de' morti onore estremo, / benché ad invitti re, famosi in arme, / sia tomba l'Universo, e 'l Cielo albergo».

[453] AGNÈS MORINI, *Drame de l'imprudence:* Gli amori infelici *de Giovan Francesco Loredano*, cit., p. 61.

[454] Cfr. ivi, pp. 61-63.

[455] Cfr. ivi, pp. 65-66.

[456] Cfr. ivi, p. 68.

[457] Ivi, 69.

[458] Per l'approfondita conoscenza loredaniana del genere del sermone (il Loredano è peraltro autore in proprio e traduttore di diverse opere devozionali: si pensi alla composizione dei *Sensi di devozione sovra i sette salmi della penitenza di Davide*, 1633, e alla traduzione del *Quaresimale* di Diego Niseno, 1636), oltre che per la conturbante commistione, propria di un'epoca, tra «bruttezza del senso» e "bellezza" della retorica, cfr. per es. *Vita di Gio. Francesco Loredano senator veneto, descritta da* ANTONIO LUPIS […], in Venetia, per Francesco Valvasense, 1663, pp. 28-29: «Nel tradurre, [il Loredano] invidiava molto il Conte Bisaccioni e 'l Padre Geronimo Olivo della Religione de' Minimi, Soggetti così chiari al Mondo, conforme risplendono le loro opere piene di ogni eruditione nel grido. Per goder della pratica di questi duoi Eroi, posponeva ogni altro affare che gli premesse, scorgendo che la sostanza senza essere alterata dall'Arte era vestita di sì floride vivezze. Ma particolarmente era partiale della compositione di detto Padre, a segno che, havendo il medesmo predicato una Quaresima nella Chiesa de' Santi Apostoli di Venetia, non si vidde giamai un giorno che havesse trascurato il Loredano di andare a sentirlo. Una matina fra l'altre, occorse che havendo quello descritto la bruttezza del senso, sceso da Pulpito, gli disse che facea anche apparir bello il peccato coi fiori della sua eloquenza. *O che santa Libidine d'Ingegno gli soggiunse. Una Predica propria d'Amanti. O come batti nel chiodo. Per odiar la carne basta ad esser Frate […]. Mi pari un gran Olivo piantato nella Vigna di Dio*» (corsivo nel testo).

chiaro intento moralistico: l'amore di Piramo e Tisbe, percepito come esemplarizzante («*o*sserviamone l'essempio») l'intera gamma degli *amori infelici* (di qui probabilmente il titolo 'al plurale', da leggere anche in relazione al titolo della tragedia del Viau),[459] nascerebbe soltanto dal *senso* (*key-word* molto ricorrente nel dettato della narrazione) e dalle sue «violenze»,[460] in particolare da un'«anima, che si prende per [sola] guida gli occhi» («Quest'occasione [*scil.* della vicinanza delle abitazioni] diede impulso alla picciolezza dell'età di divenir'amante, senza conoscere Amore»),[461] e, proprio in quanto esclusivamente sensuale, oltre che non corroborato dalla prudenza e dalla ragione caratterizzanti i soli adulti, precipita rovinosamente nella tragedia:

> Quando l'Amore ha il solo motivo del senso non può partorire ch'effetti cattivi. Cade al sicuro nei precipitii quell'anima, che si prende per guida gli occhi; tanto più ingannevoli, quanto che si fermano nelle apparenze.
>
> Doverebbero veramente servire gli occhi, per l'eminenza del luogo dove risegono, di sentinelle al cuore; ma se il cuore confida nell'incostanza degli occhi, il dominio di se medesimo si vede da loro agevolmente tradito. Cedono all'assalto di ogni bellezza, e si lasciano corrompere anche da quegli oggetti che haveranno rubate le pompe a' sepolcri, e mascherate le mende con gli artifitii.
>
> L'anima doverebbe essere il fine di tutti gli amori, e lo scopo di tutti gli amanti. Tutte l'altre cose si giudicano indegne d'Amore perché o sono nude di cognitione per intenderlo, o di mezo per esercitarne la corrispondenza.
>
> Chi crede diversamente s'inganna e precipita. Osserviamone l'essempio ne gli Amori di Piramo e di Tisbe, che credendo di soverchio alle promesse e agli allettamenti degli occhi perderono miseramente la vita.[462]

---

[459] A proposito del titolo, si noti anche l'impiego (che non mi pare sia stato sin qui sottolineato) da parte del Loredano del medesimo sintagma nel romanzo *La Dianea* in relazione agli amori tragici (tra cui quello di Piramo e Tisbe) vividamente raffigurati sulle pareti di una sala del misterioso palazzo presso cui giungono Ariama e alcuni cavalieri: «Dai canti di quella Sala v'erano delineati i più *infelici amori* del Mondo. Si vedevano Piramo e Tisbe trapassati da una stessa spada esalare l'anima e quel sangue finto che spargevano havea virtù di cavar vere lagrime. Leandro ed Ero, l'uno estinto dall'acque del Mare e l'altra da quelle degli occhi, ingannavano Leandro e i compagni, quasi che all'hora solamente fossero stati dal Caso destinati alla morte. Scorgevasi Medea, incrudelita per l'incostanza di Giasone, uccidere i figliuoli, havendo prima, violentata dall'amore, trucidato il Fratello. La povera Arianna gridava sopra d'un sasso, squarciandosi le chiome e percotendosi il petto. Non arrivavano le voci all'orecchio dei riguardanti, portate lontane dai venti, o disperse dall'onde, o pure rauca dal lungo gridare, non havea più forza per farli sentire. Mille in somma erano gli oggetti che trattenevano sospesi i forastieri, quando avvertiti dalle Donzelle montarono le scale» (*La Dianea del Signor* GIO. FRANCESCO LOREDANO*, libri quattro*, in Venetia, nella Stamperia del Pinelli, 1645, pp. 172-173, corsivo mio).

[460] Cfr. GIOVAN FRANCESCO LOREDANO, *Gli amori infelici. Narratione favolosa*, in *Novelle amorose di* GIO. FRANCESCO LOREDANO *nobile veneto* [IV volume delle *Opere* del Loredano], Venetia, appresso li Guerigli, 1653, pp. 104-138: p. 127: «incapace di resistere alle violenze del senso, così [Piramo] disse a Tisbe [prospettandole il progetto di fuga]».

[461] Ivi, p. 107.

[462] Ivi, pp. 106-107 (*incipit*).

Questo fine infelice hebbero Piramo e Tisbe, forse accioché servissero d'ammaestramento a coloro che lasciatisi trasportare dal vento degl'affetti non procurano d'isfugire gli scogli ne' quali gli trasporta la sensualità e l'imprudenza.

I piaceri smoderati non terminano che in precipitii e la lascivia porta sempre seco o la pena o 'l pentimento. Chi è saggio cavi gl'antidoti dall'istesso veleno, perché quella è vera prudenza, che apprende regole dal male de gl'altri, mentre per ordinario fanno miglior opera quelle pietre che si traggono dalle rovine de gl'edifici.[463]

I Genitori, che per lo più non fanno che adulare gli affetti de' figliuoli e che servono di fomite alle loro pazzie, ringiovinivano a questi amori. Si sforzavano, per prendere piacere, di nodrirli e assicuravano quei rossori che l'acerbezza de gl'anni accendava loro nella faccia. Fomentavano quelle carezze e quei baci come parti di una semplicità puerile, né s'accorgevano esser sfoghi di quell'anime, che havevano prima imparato ad amare che a vivere.[464]

[Piramo:] «[…] Tisbe, se tu m'ami, non temo i fulmini del Cielo, gl'abissi della terra, e se non fosse per profanare quei sentimenti divoti che mi somministra la riverenza, direi che non temo né Marte, né Giove, né tutto il Coro degli Dei, purché Amore favorisca le mie prove. L'impossibilità non ha valore per contrastare et per opporsi a gl'amanti».

Può tutto chi ama. Dove arriva l'empietà di un'Anima, che per soggettarsi alla tirannide degl'affetti del senso non cura di ribellarsi dal debito della ragione, dalle regole della natura, dall'ubbidienza di Dio.[465]

[Il padre di Piramo, Aderaspe, a Piramo:] «Se non concedessi, Piramo, qualche scusa all'imperfettione dell'età, vorrei con un severo castigo reprimere l'ardire della tua ignoranza che cieca in se stessa ambisce dar lume all'operationi di tuo Padre. Mal impiegata sarebbe in me questa canitie, se dovesse ricever le regole della tua inesperienza. Sei giovine, e non sai più oltre di quello, che ti si fa oggetto agl'occhi. Ci vuole una prudenza consumata negl'anni a ventilare i fini dell'amicitie, e degl'odi. […]».[466]

Ma è anche vero che dati *interni* e *esterni* invitano a guardare alla questione, mi sia permesso il gioco di parole, con maggior *prudenza*…

Per quanto attiene alle risultanze *interne*, nonostante la novella primariamente ostenti la conformazione moraleggiante di cui si è detto, risulta per esempio alquanto evidente il calore sospetto con cui Loredano fa pronunciare al suo Piramo la difesa delle leggi naturali dell'amore, della libertà e dell'indipendenza e, ad un tempo, la recriminatoria, anche di ordine generazionale, nei confronti dell'ordine socio-morale fondato su illogici divieti dettati dall'interesse e dall'ambizione (come in seguito vedremo, l'ostilità tra le due famiglie deriva da una competizione socio-politica):

In tanto il Cuore di Piramo con un frequente dibattimento chiamava a sé l'unione di tutti gli spiriti, per ribellarsi dalla tirannide di quell'ubbidienza che le rapiva la libertà e la vita. Non fu tarda la lingua a bandire questa intentione.

«Dunque, diceva egli, le mie sodisfattioni hanno da servire con una vile schiavitù alle compiacenze di un Vecchio, che ha logorato il senno dietro a' guadagni dell'interesse? Dunque

[463] Ivi, p. 138 (*explicit*).
[464] Ivi, p. 108.
[465] Ivi, p. 117.
[466] Ivi, p. 118.

l'indipendenza della mia anima prenderà il moto dall'opinione e dal capriccio degl'altri? Dunque l'arbitrio della mia volontà dee abolire quel privilegio di libertà che il Cielo non ha voluto usurpare? […] Amerò Tisbe ancorché lontana, e tutto quello che sarà rubbato a gl'occhi, io lo aggiungerò doppiamente al Cuore, che senza distrattioni adorerà con maggior venerazione l'imagine della mia Dea. Al tuo dispetto, o Padre, sarò indivisibilmente con colei, di cui al presente mi nieghi la conversatione. E con tanto più amore quanto che forza humana non potrà impedirne la separazione».[467]

[Piramo:] «[…] [Le donne] *n*on sanno che le leggi dell'ubbidienza non obligano nell'attioni tiranniche. Ci è permesso contrastare i comandi al Padre, mentre non sa comandare, o mentre comanda cosa ingiusta. Qual cosa più ingiusta, che negar se medesmi a se stessi? […]».[468]

così come è di palmare (e, ancora una volta, sospetta) evidenza la sottolineatura, da parte del narratore stesso, della natura 'tattile' dell'amore umano (che, in qualche modo, smentisce l'attribuzione ai due giovinetti di un sentimento non autentico):

[…] tutti i discorsi [intrattenuti da Piramo e Tisbe al di qua e al di là della parete], tutte le parole, tutti i concetti non esprimevano altro che eccessi di benevolenza, che testimoni d'Amore, che promesse di fede. E benché la lingua e gl'occhi siano quegli stromenti più attivi per rapire e per racconsolare il Cuore; benché la fruitione d'un Amante perfetto dipenda dalla voce e dagli sguardi; benché il sollievo dell'anime consista ne' felici auspitii che portano questi duoi sensi; la nostra humanità però, che non crede se non al tatto, chiama il desiderio a quelle compiacenze ove tendono tutti gl'amanti terreni. La natura, che negl'Amori non ha altra mira che d'eternar se medesima, tende solo al congiongimento. Ogni operatione ha il suo fine. Il pascersi d'aere è proprio solamente dei Camaleonti. È benevolenza, non Amore, quella che consiste ne' termini dell'udito e della vista. Piramo e Tisbe, stanchi nell'aspettativa del tempo, avidi delle promesse della speranza, non potevano più sofferire quegl'intoppi che ritardavano il conseguimento alle loro pretensioni amorose.[469]

Se si allarga poi lo sguardo al complesso 'cerchio' della personalità di Loredano, appare estremamente chiaro come nella sua *Weltanschauung*, e forse ancor di più nella raffinata operazione inerente alla modellazione della sua immagine sociale, convivano, in ragione di intricati meccanismi di *self-fashioning*, derive centrifughe di

[467] Ivi, p. 109. Di contro all'atteggiamento di Piramo, la prima reazione di Tisbe si pone sotto il segno dell'obbedienza: «Tisbe, presolo per la mano, gli disse: "Amico, è prudenza l'ubbidire a coloro contro a' quali non ha forza il contrasto. I Titani, benché giganti, la perderono con Giove, perché haveva i fulmini. Dall'acerbità de' miei anni ricevete la maturità d'un conseglio che non può esser più affettuoso, venendomi dettato d'Amore. Tutte le cose si addomesticano col tempo, e con la patienza. Non idesgnate senza frutto coloro che possono ciò che vogliono. Io mi parto lasciandovi la miglior parte di me stessa. Assicuratevi che la lontananza non può separarmi da voi, che siete l'anima mia. […] la necessità non ammette consegli, ed è maturezza l'accommodarsi a quello che non si può fuggire. La disperatione aggrava il male, non lo rimedia. Con la continuatione del vostro Amore, io prometto ogni felicità alle mie speranze. Addio Piramo, addio mio bene". Si partì Tisbe, ostendando una costanza, che di gran lunga sopravanza l'età. Egli all'incontro soprafatto dalla passione, non hebbe forza di proferire un Addio».

[468] Ivi, p. 116. Cfr. anche ivi, p. 115: «[Tisbe:] "[…] Mio Padre può nascondermi agli occhi del Cielo, ma non ai colpi d'Amore. Può obligare il corpo, ma non la volontà, ch'essendosi prima soggettata ai tuoi comandi e alle tue affettioni, non può alienarsi, né ribellare agli altrui voleri"».

[469] Ivi, pp. 126-127.

tipo eterodosso e centripeti 'ritorni all'ordine' di tipo ortodosso, tensione allo scandalo ideologico e alla sensualità e «maschere d'ortodossia».[470] In tal senso, non si può non sottolineare che la precedente visione critica relativa ad una presunta conversione del Loredano («L'operetta devozionale [*Sensi di devozione sovra i sette salmi della penitenza di Davide*, 1633] fu a lungo considerata un tardivo atto di pentimento seguito al matrimonio (1638) o alla morte dell'amico Michiel (1651)»)[471] è stata correttamente sostituita, in virtù di un'attenta disamina delle date di composizione dei testi, dal convincimento attinente alla palese *varietas* della produzione e delle iniziative editoriali dell'intellettuale veneziano, alla continua coesistenza di scrittura e promozione di letteratura devozionale e letteratura 'proibita'.[472]

Siamo nei pressi, e anzi nel cuore, dei nodi più che complessi della temperie controriformistica e postridentina, e distinguere una sincerità di posizioni può risultare, a mio avviso, estremamente difficoltoso. La riscrittura loredaniana del mito ovidiano di Piramo e Tisbe si fa, in questa direzione, acuta testimonianza di una profonda inestricabilità, in cui si intrecciano ineludibilmente verità e menzogna, simulazione e dissimulazione. Del resto, sarebbe difficile immaginare una più lampante, e turbata, formazione di compromesso, di quella che emerge nel seguente brano tratto dall'*Adamo*, operetta del Loredano che riscrive l'episodio del libro del *Genesi*, miracolosamente scampato alla censura, e sottilmente intriso di eterodossia, un brano in cui, in una palese affinità con l'*excerptum* ora citato de *Gli amori infelici*, è il narratore stesso ad esaltare, pur in una compagine di riferimenti al pentimento e alla volontà divina inerente alla procreazione umana, la naturalità dell'impulso fisiologico e i mirabili effetti, addirittura metamorfici («In quell'atto l'uomo […] trasforma se stesso»), dei «compiacimenti del senso»:

> Adamo con un sorriso, nato dal prorito della sensualità, così le rispose:
> – Eva, io non sono più per temere della vostra compagnia, già che mi sarete stimolo al bene. […] È ben vero ch'è di necessità sollevare il senso, propagar la natura, ed ubbidir a Dio.
>
> Così dicendo, e coi vezzi e coi baci, stese le braccia al collo alla moglie, si diede tutto in preda al diletto, che forse per allora portava un oblio di tutti gli accidenti passati.
>
> Non v'è cosa che porti più lontana l'anima dall'afflizioni di quello che facciano i compiacimenti del senso. In quell'atto l'uomo non solo comunica se stesso, trasforma se stesso, ma si parte da se stesso. Cedono i dolori, fuggono i tormenti, si scordano l'amarezze in quelle lotte amorose, le quali non ammettono altri compagni che il riso, lo scherzo, e l'allegrezza. […]
>
> Appena Eva aveva soddisfatto a gl'istinti della natura e appagati in parte gli allettamenti del senso, che coi segni della gravidanza fu assalita dal pentimento, compagno indivisibile dei diletti della carne.[473]

---

[470] CLIZIA CARMINATI, voce *'Giovan Francesco Loredano'*, cit., *ad loc.*

[471] *Ibidem*.

[472] *Ibidem*.

[473] *L'Adamo di* GIO. FRANCESCO LOREDANO *nobile veneto*, in Venezia, per il Sarzina, 1640, pp. 86-88. Cfr. DAVIDE CONRIERI, *L'*Adamo *di Giovan Francesco Loredano nella Penisola Iberica*, in *Gli Incogniti e l'Europa*, a cura di Davide Conrieri, Bologna, I libri di Emil, 2011, pp. 75-123: pp. 90-91: «Il brano non manca certo di esibire pii intenti e moralistiche riflessioni: nelle parole d'Adamo, il fine di "propagar la natura" e la volontà di "ubbidir a Dio", in quelle del narratore, […]

Non solo. Un'altra duplicità, connessa – a ben guardare – alla prima, si insinua nella novella loredaniana.

Da una parte, è possibile rilevare (spesso più *avvertire* che rilevare nettamente con possibilità di ausili citazionistici) come una sorta di distacco autoriale dalla materia, il compiaciuto distacco di un grande scrittore pre-moderno (il dettato fortemente denota a livello tematico e stilistico – si pensi per esempio all'espediente epistolare, cui si è già accennato, e al laconismo verbale[474] – il contatto, spesso mediato dall'attività traduttiva, con le più avanzate realtà culturali dell'Europa del tempo), consapevole di saper ben tessere le storie (scrive il segretario dell'Accademia degli Incogniti, fondata dal Loredano, Giovan Battista Fusconi, nella prefatoria – *A chi legge* – alle *Novelle amorose*: «Gradisci, o cortese Lettore, le favole d'una penna che sa ancora tessere l'Istorie»),[475] che può persino giungere a considerare l'intera attività letteraria come puramente istituzionale e strumentale (strumentale non nel senso della trasmissione di una morale o di un'ideologia, bensì nella direzione dell'auto-affermazione),[476] quasi

---

il riconoscimento del pentimento quale "compagno indivisibile dei diletti della carne". Ma il centro del brano risiede altrove: nella dichiarazione dell'impulso fisiologico e del suo fondamento nell'ordine naturale e della sua urgenza ("nato dal prorito della sensualità"; "è di necessità sollevare il senso"; "Eva aveva sodisfatto a gl'istinti della natura e appagati in parte gli allettamenti del senso"); nell'affermazione del valore liberatorio del diletto sessuale da ogni pena e nell'esaltazione della gioia che esso procura. Esaltazione che assume un tono trionfale nell'andamento per la sequenza battente di tricolon, figura tutt'altro che comune nell'*Adamo*: "comunica se stesso […] trasforma se stesso [...] si parte da se steso"; "cedono i dolori, fuggono i tormenti, si scordano le amarezze"; "il riso, lo scherzo, e l'allegrezza"».

[474] Laconicità spesso emergente in corrispondenza della resa 'indiretta' dei discorsi dei personaggi: cfr. per es. GIOVAN FRANCESCO LOREDANO, *Gli amori infelici*, cit., pp. 125-126: «Assicuratasi Tisbe della volontà di Piramo, cominciò accusarlo di negligenza. Diceva che era debole quell'affetto che non sa somministrare partiti. Amore maestro di tutte le cose. Si suppone che non habbia qualità grandi quell'Amore che non porta l'anima dell'Amante a qualche inventione. La trascuratezza trovarsi solamente in coloro che non amano. Fingersi Amore con l'ali per simboleggiare la sollecitudine in un amante. Rispondeva Piramo che la grandezza del suo Amore lo disperava. Un affetto che eccede non dà campo alla ragione per consultare partiti. L'avvedutezze esser lontane da quell'Amore che non permette neanche la cognitione di se stessi. L'Amante, vivendo nell'oggetto amato, non può da se medesimo operare senza imperfettione. La soverchia sagacità d'un amante non riuscire che con rischio dell'Amata. L'inganno essere figlio dell'accortezza e dell'inventione. Amore figurato fanciullo per ammaestrarci che la simplicità conviene solo a chi ama. Con questi non so se rimproveri o delirij continuavano gli amanti a racconsolare le tristezze di così lunga separatione». Su tale carattere stilistico, cfr. CLIZIA CARMINATI, *Alcune considerazioni sulla scrittura laconica del Seicento*, in «Aprosiana», X, 2002, pp. 91-112.

[475] *Novelle amorose di* GIO. FRANCESCO LOREDANO, cit., pagina non numerata.

[476] A proposito della scelta loredaniana di scrivere una biografia di Giovan Battista Marino, osserva Simona Bortot: «All'altezza degli anni Trenta, Marino era scelta di moda e modernità; era scelta di libertà, in dissenso neanche tanto velato con le direttive romane, con l'incombente sensibilità barberiniana, con l'imprescindibile condizionamento censorio. Era, volendo, una scelta strumentale e, d'altra parte, strumentale fu l'idea che, nel suo complesso, Loredano dimostrò di nutrire della letteratura [cfr. IVO MATTOZZI, *Nota su Giovan Francesco Loredano*, estratto da «Studi Urbinati», n.s., 2, 1966, 32 pp.: p. 9, e MARCO CORRADINI, *In terra di letteratura. Poesia e poetica di Giovan Battista Marino*, Lecce, Argo, 2012, p. 284]. Banalizzando, potremmo dire che Loredano

che l'attenzione non sia più volta a *delectare* e/o a *monere* i lettori, bensì a costruire e a consolidare un robusto pubblico di lettori calamitati dalla bella pagina e quindi inevitabilmente intrappolati nell'ammirazione nei confronti della figura fisica, immanente, dello scrittore (più che dell'autore). Gioca molto nella direzione del distacco la strutturazione della novella in una forma che non esiterei a includere (e credo che l'osservazione sia nuova) nel novero di quelle che Clizia Carminati, ricorrendo ad una espressione utilizzata da Luigi Manzini nella prefazione alla *Vita di Tobia* (1637),[477] ha definito come «istorie meditate»: si tratta delle narrazioni in cui, come nel presente caso, il flusso diegetico è continuamente interrotto da considerazioni extradiegetiche di natura gnomica:

> [La] formula indica, in sostanza, testi narrativi in prosa costruiti su un canovaccio offerto da una fonte precisa (o da più fonti intrecciate tra loro) e, nella maggior parte dei casi, ben nota; canovaccio che, come in un "contrappunto", gli autori trapuntano di "osservazioni" della più varia natura espresse per lo più in forma sentenziosa.[478]

Ora, la continua alternanza, ne *Gli amori infelici*, tra narrazione e commento sentenzioso è, a ben vedere, uno degli elementi più importanti e dirimenti della costruzione di un profilo autoriale onnisciente (onnisciente in ogni senso: «Bramavano con soverchio desiderio le stelle, e non s'avvedevano gl'infelici, che con più preste influenze gli apparecchiavano l'hore fatali»[479]), che pare guardare ai suoi personaggi quasi nell'assenza di una qualche compartecipazione emotiva, ma allo scopo di formulare un giudizio di valore che possa orientare la propria condotta e,

---

si prestò a servire la causa del Marino perché la causa del Marino, in fondo, serviva a lui. Opportunamente Lucinda Spera, riferendo della sua smodata "volontà di autopromozione", riconosce come "non sfuggì alla sua trama neppure quel gigante della lirica e della poetica barocca che era Giovan Battista Marino" [LUCINDA SPERA, *Giovan Francesco Loredano e la fabbrica del consenso*, in *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento*, a cura di Danielle Boillet e Liliana Grassi, Lucca, Pacini Fazzi, 2011, pp. 271-295: p. 275]» (SIMONA BORTOT, *Introduzione* a *«Il Marino viverà». Edizione commentata della* Vita del Cavalier Marino *di Giovan Francesco Loredano*, a cura di Simona Bortot, Venezia, Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing, 2015, pp. 9-37: pp. 13-14).

[477] LUIGI MANZINI, *Vita di Tobia. Istoria e osservazioni*, Roma, Pietro Antonio Facciotti, 1637, *A chi legge*, p. 7: «Sappi dunque, ch'egli è istoria, ma non pura. La pura narrazione di questo successo non ha bisogno d'istorico, dopo che lo Spirito Santo l'ha dettata alla mano gloriosissima del medesimo Tobia, di cui ella è successo. Questo libro è istoria, ma istoria meditata, e accoppiata colle osservazioni, che vuol dire col commento e co' precetti che se ne cavano».

[478] CLIZIA CARMINATI, *Le «istorie meditate»: traduttori inglesi e francesi alla prova*, in *Gli Incogniti e l'Europa*, cit., pp. 41-74: p. 42.

[479] GIOVAN FRANCESCO LOREDANO, *Gli amori infelici*, cit., p. 130. Fornisco qui una più estesa citazione del frammento narrativo: «Separatisi gli amanti con un Addio tutto amoroso, si diedero entrambi ad attendere con mille agonie la Notte [*scil.* la notte della fuga]. Havevano ben occasione di sospirarla, perché doveva essere l'ultima della loro vita. Bramavano con soverchio desiderio le stelle, e non s'avvedevano gl'infelici, che con più preste influenze gli apparecchiavano l'hore fatali. Accusavano il tempo di tardità, né s'accorgevano che volava ai loro danni» (*ibidem*).

soprattutto, quella dei lettori, o comunque con l'obiettivo di esplicitare frequentemente considerazioni gnomiche, morali, 'fisiologiche' di varia tipologia:

(a) Continuarono gli Amanti, sino che uscirono dalla fanciullezza con la felicità di questi Amori. Appena con la cognitione s'avvicinavano a goder perfettamente, che si frapose la Fortuna, solita ad amareggiar le dolcezze di ogni contento. (b) Non è permesso ad alcuno il conoscere la propria felicità. È solamente felice chi non crede o non sa di esser tale.[480]

(a) Tisbe all'incontro inquietata dalla memoria dei suoi pensieri non poteva nemmeno tener'il corpo in riposo. (b) Amore è uno spirito inquieto composto d'impatienze, che sempre agita e sempre sollecita.[481]

(a) Mentre Tisbe col prezzo delle lagrime pagava l'usura delle consolationi ricevute da quella Lettera; Piramo fece ritorno alle proprie stanze, e nascondendosi all'osservatione et alla curiosità de gl'altri, si ritirò nella più alta parte della casa, ricercando l'appertura avvertitagli da Tisbe. Temeva però di sognarsi, né credeva a se stesso questa verità. (b) L'istessa sicurezza si rende dubbiosa agli amanti. Sono in ombra alle volte anche di loro medesmi. Veramente non v'è certezza che possa assicurare i dubbi di chi desidera e di chi ama.[482]

(a) Appena ritrovato il foro s'avvidde d'esser atteso, che facendo con Tisbe un incontro di pupille amorose, ammutirono entrambi, levando una insolita allegrezza per ordinario ai sensi tutte l'altre funtioni. (b) Duellando gli occhi con la vivacità degli sguardi, non può intromettervisi la lingua. Mentre l'anima è rapita alle contemplazioni del bello, sospende a quell'attione così perfetta tutti gl'organi del corpo. Una gran meraviglia sempre porta stupori che intimano il silentio. Tutti gli eccessi offendono il Cuore, che richiamando i presidii di tutti gli spiriti lascia la parte esterna senza vigore e senza moto.[483]

(a) La raccordanza delle passate mestitie dava loro maggior campo al sentimento dell'allegrezze presenti. (b) La memoria del male che più non è, porta maggior perfettione al diletto del bene che si gode.[484]

(a) Venne finalmente la Notte, tanto più cara a gl'Amanti, quanto più era stata supplicata e desiderata. Tisbe, fintasi stanca e con poca salute, si ritirò nella sua stanza a far raccolta delle cose più pretiose. Ricusò la compagnia de' Genitori e dell'istessa Nodrice, che sospiravano con vero dolore le sue fintioni; protestando ella che il suo male d'altro non tenesse bisogno che di quiete. (b) Né credo che mentisse, s'è vero che Amore sia un'inquietudine dell'Anima.[485]

---

[480] Ivi, p. 108. La distinzione in (a) e (b) è mia, qui e in seguito.
[481] Ivi, p. 119.
[482] Ivi, pp. 124-125.
[483] Ivi, p. 125.
[484] Ivi, p. 126.
[485] Ivi, p. 130. Spesso l'andamento sentenzioso-generalizzante si insinua nelle parole dei personaggi stessi: cfr. per es. ivi, p. 136: «[Tisbe:] "[…] Dove ricorrerò per rimedio al mio male? Chi mi riceverà? Chi mi porgerà qualche disinteressata consolatione? Chi scuserà le mie non dirò amorose, ma pazze risolutioni? Chi è infelice è sempre sprezzabile. Sdegnano l'istessa compassione coloro che vengono abbandonati affatto dall'assistenze della fortuna. È spetie di reità l'esser miserabile. […]"». Si osservi anche che le considerazioni sull'amore che punteggiano frequentemente il testo potrebbero costituire, se recise dal loro contesto, un'articolata *ars amandi*, una compiuta trattazione relativa agli effetti fisiologici, comportamentali e morali dell'amore, il che

Tuttavia, questa sorta di distacco si dimostra a conti fatti (si ripensi a quanto sopra si accennava a proposito della simulazione e della dissimulazione) un meccanismo di mascheramento: il novellatore-predicatore, nella sua novella in forma di sermone (o nel suo sermone in forma di novella), infatti, mentre vorrebbe additare un modello comportamentale nell'asettica neutralità del racconto di un antico *exemplum*,[486] in realtà non fa che stimolare continuamente l'emersione di alcuni motivi e temi dalla chiara rispondenza autobiografica o comunque relativi ai più brucianti rovelli morali e ideologici in cui si dibatte la sua stessa persona.

Il primo dei quattro elementi principali che disgiungono la novella, a livello puramente narrativo, dal *plot* ovidiano, ossia la dettagliata illustrazione della genesi della discordia tra le due famiglie (le altre tre macro-divergenze sono: l'erezione del muro intesa come conseguenza dell'accendersi di tale discordia;[487] lo scambio

---

rimanda con ogni evidenza all'ambiente dell'Accademia degli Incogniti, dove simili questioni dovevano essere ampiamente discusse (cfr. CLIZIA CARMINATI, voce *'Giovan Francesco Loredano'*, cit., *ad loc.*: «Nelle *Opere* [del Loredano], […] alle Bizzarrie seguono i *Sei dubbi amorosi trattati accademicamente*, quesiti accademici di natura amorosa scritti in risposta alle istanze di una "dama incognita" (o Incognita, posto che all'Accademia prendevano parte, mascherate, anche le donne)»).

[486] Il Loredano esibisce nella *Prefatoria*, indirizzata «Alla Signora N. N.», una notevole consapevolezza dell'antichità della *fabula* e delle innumerevoli traduzioni e rielaborazioni in diverse lingue cui è stata sottoposta: «Ho descritto questi Amori, per servire al vostro comando; mentre e gli anni e 'l cuore abbhorriscono di trattenersi su gli horrori della Morte o su l'incostanze della Fortuna. Argomentate la mia affettione, poiché diservo a me stesso, per compiacervi. Veramente arrossisce la penna in trattare un soggetto dall'antichità tramandato a' posteri in una moltitudine di lingue. Ma Amore tiene gli occhi bendati. Chi non sa ubbidire, o non ama o lasci d'amare. Condonate alla debolezza dell'ingegno, che angustiato tra brevi spatii di tempo non ha potuto colorire le sue imperfettioni. Crederò in un istesso punto d'haver conseguito il mio fine e sodisfatto al mio debito, se non permetterete che l'infelicità di questi Amori corrompino la felicità delle mie speranze. Gradite, o Bella, in tanto ne' sudori della mano gl'affetti del cuore» (GIOVAN FRANCESCO LOREDANO, *Gli amori infelici*, cit., p. 105).

[487] Cfr. ivi, pp. 113-114: «In questo Aderaspe e Tiarte [*scil.* il padre di Piramo e quello di Tisbe] non tralasciavano cosa con la quale potessero alternare l'offese. Ogni atto d'hostilità era da loro incontrato. Tanto più fieri inimici quanto che prima havevano saputo amare: simili gli animi alla qualità delle cose naturali che essendo buone, nella corruttione divengono pessime. Non essendo loro permesse l'insidie contro la vita, con l'ingiurie esterne tentarono essercitare la loro inimicitia. Gelosi tra di loro (qualità però propria dei vecchi) per non dar campo al nemico d'avvantaggiarsi nella cognitione dei loro interessi inalzavano le pareti, muravano le finestre, otturavano tutti i fori. Con diligente custodia, con severe inhibitioni vietavano a chi si fosse quasi i desideri nonché la pratica e le parole. Un cortile, che serviva ad entrambi, fu separato da una muraglia; quasi che gl'odi non fossero bastevoli a dividerli senza l'intervento delle pietre; oppure vollero servirsi in questa divisione delle pietre per accennare la durezza della loro ostinatione nel riconciliarsi. Fecero stupire ch'essendo così contrari s'unissero concordi nell'erettione di quelle mura. Divisero ancora l'acque, che prima erano communi, et haverebbero diviso il Sole se havessero potuto fermarlo. Piramo e Tisbe videro in un momento sospese le visite, tralasciati i congressi, vietati gli spassi, proibiti i giuochi, ed impedite le vicendevoli affettuose espressioni; sicché non tenevano gl'infelici amanti commodo di potersi visitare neanche con gli occhi. Non avvezzati ancora agli affanni amorosi non havevano sofferenze per adomesticare il dolore ad una privatione così improvisa. Ammutivano, sospiravano, piangevano e, perduti in una confusione di pensieri, non sapevano se non disperarsi».

epistolare tra i due giovani, mediato dalla nutrice della fanciulla, attraverso il quale Tisbe rivela a Piramo la fessura nella parete;[488] l'aspro dibattimento di Piramo con suo padre),[489] manifesta palesi consonanze addirittura con il *cursus honorum*

[488] Si leggano qui le due epistole (in corsivo nel testo): «PIRAMO. / Se gli affetti d'Amore infiammassero il tuo Cuore, come consumano il mio nell'inventione de' partiti non saresti precorso dalla debolezza d'una fanciulla. Chi non sa prevenire ama imperfettamente. Chi attende neghittoso d'esser incontrato dall'occasione dà segno di sprezzar quel possesso, che per conseguirsi è necessario incontrare l'occasione. Il muro che congiunge i tetti della nostra Casa nella più alta parte con un'apertura, fatto non so se da miei voti o da miei sospiri, ci darebbe qualche commodo ad isfogar la mia passione, se però il tempo o la gioventù non t'havessero traviato da' primi pensieri. Se m'ami t'attenderò con quell'ansietà che bramano gl'occhi la luce. Non tradire il tuo Cuore, la mia affettione, se non v'acconsente il tuo genio. Se non risolvi d'amarmi, farò che le mie lagrime aiutino la calce per otturare quella apertura nella quale sepellirò tutte le mie pretensioni. Nella tua incostanza però sarò sempre tua svisceratissima Serva. / TISBE» (ivi, p. 121); «BELLISSIMA TISBE. / La mano, che concorre col cuore alla veneratione del vostro bello, registra in questo foglio i deliri della mia anima. Dopo che l'insidie della fortuna ecclissarono con la vostra absenza le mie felicità, non trascorre momento che non venga funestato dai miei sospiri o contaminato dalle mie lagrime. Hora formo querele contro l'incostanza delle sorti, sempre costante nelle mie infelicità. Hora accuso Amore, che tiranneggi con legge così severa la divotione de' suoi soggetti. Hora maledico l'ambitione, che essendo il principio di tutti i mali, è stata l'origine del mio. Hora biasimo il Padre che voglia pretender il comando sopra d'un Cuore che non sa ubbidire che ad Amore. Hora vengo in odio a me stesso, che non sappia anteporre le sodisfattioni della volontà ai precetti della natura. In somma tutto ansietà e tutto furore, non ricevo altro sollievo che nei pensieri del vostro affetto e nella contemplatione del vostro bello. Non mi si rappresenta oggetto (ancorché privilegiato da' doni del Cielo) ch'io non lo credi un picciol lume furato ai vostri splendori. Se si ritrova qualche bellezza (che i miei occhi però non la conoscono che nel vostro volto) che mi venga predicata dagli altri, dico subito ch'è una parte di voi, mentre al sicuro gli Dei per formar voi a somiglianza di Apollo copiarono tutto il bello delle più belle Dee. Scriverei più allungo se il dubbio che non capiti questa carta non mi fermasse la mano. non è di dovere che corra rischio del fuoco un foglio ch'è vergato delle vostre lodi. Non sarebbe però gran fatto poiché contiene le mie fiamme ed è destinato a voi, che siete il mio Sole. Sappiate ch'io v'amo, e che il mio amore terminerà col mio cuore, che sarà l'ultima scena della mia vita; e prima imparerò a non essere che di Tisbe non sia svisceratissimo Amante e fedelissimo Servitore. / PIRAMO» (ivi, pp. 123-124).

[489] Cfr. ivi, pp. 117-119: «Animato Piramo ed avvalorato in medesmo prende occasione di discorrere col Padre, che amandolo in eccesso ascoltava con uguale attentione non meno i suoi deliri che i suoi avvertimenti. Gli rappresenta gl'utili della pace. Che non vi è cosa nel mondo, benché potente, che non venga abbattuta dalla discordia. La unione haver sollevati e sublimati a grandezze non credute principii, benché deboli. Se nel corpo humano, diceva egli, discordano i temperamenti, rovina la fabrica del Microcosmo eretta dall'unione de gl'elementi. Questa essere a tutti necessaria, ed in particolare ai Padri di famiglia per la riputazione di se stessi, per l'essempio de' figliuoli, et per la salute della Patria. Non vi esser la più generosa vendetta co'l nemico del perdono. Tutti sapere offendere gl'inimici; ma i saggi solamente amarli. Questa inimicitia tanto più biasimevole quanto per haver havuto origine dall'interesse e dall'ambitione. Che tutti quei che i confessavano tenuti al suo affetto la riprendevano come ingiusta. La sua età e i suoi anni l'obbligavano al riposo, alla quiete, non all'ingiurie o all'armi. Non poter ricevere dai padri i figliuoli la più ricca facoltà che quella de gl'amici. Essere infelici all'incontro quegl'altri, ai quali l'inimicitia è la prima eredità che conseguiscano dai loro Genitori. Haverebbe detto di più, somministrandogli Amore copiosamente le ragioni e i concetti, se non fosse stato interrotto dal Padre con un sorriso, accompagnato di sdegno e disprezzo, che le comandava il silentio. Dopo

loredaniano: non si andrà molto lontano dal vero ipotizzando in questa sede che l'idea di far discendere l'inimicizia tra le due famiglie da un diverbio scoppiato, nello scenario (quanto diverso da quelli ovidiani!) di una Sala del Consiglio, tra il padre di Piramo e quello di Tisbe, a proposito dell'elezione del tesoriere, gli possa esser derivata dal suo percorso politico, che include la nomina, nel 1635, a tesoriere della fortezza di Palmanova, nel Friuli (del resto, anche il libro III della *Dianea* allude a tale incarico):[490]

[Piramo] [n]on poté neanche mirarla, impiegati gli occhi a piangere, perché non accompagnavano il Cuore, che si portava la partenza di Tisbe. La bocca appena voleva partorire le parole che rimanevano soffocate dai sospiri, onde all'infelice Piramo tra tanti augumenti di dolore non gli veniva permesso il potersi dolere. Finalmente fatta forza alla violenza della passione, volle intendere dall'Aio la cagione d'un comando così severo, che lo separava da sé medesimo. Egli ubbidendo, così discorse:

«Erano nella gran Sala del Conseglio Aderaspe vostro padre, e Tiarte padre di Tisbe, quando un publico grido del Popolo rapì l'attentione, e la curiosità di tutti. Molti si affacciarono alle finestre, alcuni scesero le scale, e altri inviarono i Servitori, per indagare la verità d'un tumulto così grande, che haveva partorito dubbi anche nella sicurezza de gl'animi più intrepidi. Il Magistrato medesimo, conoscendo il popolo della natura del Mare, costante solamente nell'incostanza, temeva di qualche sollevatione.

In questa costernatione d'animi, portarono gl'avvisi la Morte del gran Thesoriere. Era questi stato ferito all'improviso con una arma, tanto più esecrabile, quanto più mortale. L'uccisore, servitosi delle grida del Popolo, per stimolo alla fuga, senza lasciarsi conoscere si salvò. Non ci fu alcuno che ardisse fermarlo; non volendo avventurare la propria salute, per vendicare l'altrui male. Gli stessi

---

imaginandosi Aderaspe che il lasciare il figliuolo senza risposta era un discreditare se medesimo credendosi senza dubbi quella verità che non si può contender nemmeno con le parole, così le rispose: "Se non concedessi, Piramo, qualche scusa all'imperfettione dell'età, vorrei con un severo castigo reprimere l'ardire della tua ignoranza che cieca in se stessa ambisce dar lume all'operationi di tuo Padre. Mal impiegata sarebbe in me questa canitie, se dovesse ricever le regole della tua inesperienza. Sei giovine, e non sai più oltre di quello, che ti si fa oggetto agl'occhi. Ci vuole una prudenza consumata negl'anni a ventilare i fini dell'amicitie, e de gl'odi. Se tu fossi esercitato nel maneggio delle rivoluttioni humane non m'esortaresti a tradire il mio honore, ad oscurare gli splendori della mia nascita, et a denigrare la riputazione del mio stato. Credi che un vecchio non opera già mai a caso. Un vecchio poi, che ha più esperienze che anni, e che nel governo della Patria è stato sempre invidiato e non mai ripreso. Volesse il Cielo che senza offesa di me stesso potessi non offendere gl'altri. I desideri della mia quiete haverebbero prevenuto le tue esorttationi e i tuoi prieghi. So che aggiongo moleste a quegl'anni che doverebbero spendersi solamente al riposo. So che aggravo con soverchio peso la debolezza dell'età che potrebbe cadere prima del tempo; ma che debbo fare? Chi non si risente dell'ingiurie, ne provoca di nuove. Chi non ha sentimenti per la riputazione, non può vivere che con infamia. È vile quella vendetta che si esercita per opprimere solamente l'offensore, non per reprimere l'offesa. Odio l'ingiuria, non l'inimico. Se non ti sottoscrivi a questi sensi hai indegnamente usurpato il nome di mio figliuolo e se desideri ch'io ti riconosca per tale, non contrastare neanche con l'imaginatione a quei giusti risentimenti di un Padre che fa più capitale della riputazione che della vita". Sofferì Piramo questa risposta senza replica, ma non senza sdegno. La riverenza paterna gl'obligò la lingua al silentio. Non puote però raffrenare il sangue che non corresse intorno al Cuore. Dissimulò con tutto ciò la passione per non disperare affatto le sue speranze. Si partì confuso, non sapendo come racconsolare le sue miserie, se non col sagrificare alla disperatione».

[490] Cfr. CLIZIA CARMINATI, voce *'Giovan Francesco Loredano'*, cit., *ad loc.*

Servitori del Tesoriere non diedero pure mano su'l ferro, o per non degenerare dalla viltà propria di chi serve;[491] o perché credevano che l'homicida non havesse tentato un pericolo così sicuro senza 'l favore e l'assistenza di molti. Tutti quelli del Conseglio stordirono a questo successo, né ci fu animo che non desse adito alla compassione. S'era il morto, con la grandezza della nascita, e coi meriti delle virtù, guadagnato l'amore etiandio di coloro che pativano l'infettione dell'invidia; tanto più che con la morte dell'huomo cadono e s'estinguono gli odi e i rancori. Alla pietà successe l'ambizione, stimolo assai più potente, perché può isfogarsi con maggiori difficoltà. Molti aspirarono di subito alla carica di gran Tesoriere, adulati dalla speranza che si fa adito in ogni luogo. Non si ritrova alcuno che voglia, co'l stimarsi poco, pregiudicare alle proprie pretensioni; nascendo per ordinario il disprezzo da noi medesimi. Tutti però cederono il luogo, quando Aderaspe vostro Padre fece cenno di pretenderlo: l'età, i meriti, l'esperienza e la nobiltà di vostro Padre haverebbero accusata di temerità ogni concorrenza. Confessavano convenire a lui solo per giustitia quello che tanti desideravano per gratia. Solo Tiarte persuaso o dallo sdegno nel vedere la poca confidenza di Aderaspe che essendogli amico così sviscerato non gli partecipasse prima di ogni altro il suo desiderio, o pure, come più verisimile, tormentato dall'invidia che non gli dava sofferenza nelle grandezze dell'amico, se gli dichiarò concorrente. Stupì Aderaspe, che gli fossero contesi gli honori da chi doveva procurarglieli, onde dato adito allo sdegno protestò inimicitia aperta, quando gli volesse contendere la consecutione di una carica concessagli da tutti gli altri. Tiarte, impegnato nella parola e stimolato da molti, che speravano approfittarsi da quest'inimicitie, con una risposta pungente commosse grandemente l'indignatione di vostro Padre, che volendo dar principio a gl'atti dell'inimicitia mi comandò che io v'intimassi la separatione da' congressi di Tisbe».

L'Aio si preparava di aggiongere a questo racconto gl'avvertimenti, consigliandolo ad adherire alle sodisfattioni del Padre, al quale è debito l'ubbidire molte volte, anche nelle cose ingiuste. Ma l'animo di Piramo, riempito di passione e di sdegno, non poteva dar adito a quei consegli, che non sapevano adulare i suoi desideri. Non può destarsi la ragione in quel cuore ch'è addormentato nelle delitie del senso et affascinato dagli incanti della bellezza.[492]

Ma, al di là di questi risvolti più esternamente autobiografici, si pensi anche, e soprattutto, ai temi dell'*ambizione* e della *sensualità*, che risuonano più volte, e con una sospetta insistenza, nel corso della novella. Scrive Simona Bortot:

[491] Commenti di questo tipo, d'ordine 'classista', non sono infrequenti nel dettato loredaniano. Cfr. per es. GIOVAN FRANCESCO LOREDANO, *Gli amori infelici*, cit., p. 121: «[Tisbe] *t*emeva della fede de' servi, come quella che per ordinario è macchiata d'infedeltà». Emergono inoltre anche posizioni misogine, intrecciate invero, come nella sua opera tutta (cfr. CLIZIA CARMINATI, voce *'Giovan Francesco Loredano'*, cit., *ad loc.*), con affermazioni di segno opposto: cfr. per es. GIOVAN FRANCESCO LOREDANO, *Gli amori infelici*, cit., p. 107: «L'ambitione di Semiramide diede saggio che le Donne possono superare la debolezza del sesso con la grandezza de' pensieri. Comandò l'erettione di alcune mura da lei chiamate Babilonia, che dall'antichità conseguirono il glorioso nome di maraviglie»; p. 116: «[Piramo:] "[…] La lontananza sana tutti gli Amori, e quei in particolare che tengono fondamento su la debolezza degli anni d'una fanciulla. Haverà creduto che sia effetto di prudenza saldare da se stessa quella piaga che la speranza rendeva ogni giorno più insanabile. Sono facili le Donne ad appigliarsi ai partiti. Con le lagrime fanno addormentare i dolori più che acerbi. L'haverà anche servito di stimolo la volontà paterna. […]"»; p. 123: «Lieta la vecchia [*scil.* la nutrice di Tisbe], non meno che per le promesse, che pascono gl'animi di tutti, ed in particolare quelli delle Donne, che per portar nelle mani un testimonio dell'affetto di Piramo [*scil.* la lettera indirizzata a Tisbe], volò a Tisbe».

[492] GIOVAN FRANCESCO LOREDANO, *Gli amori infelici*, cit., pp. 110-113.

Nel 1640, in apertura del suo *Adamo*, Giovan Francesco Loredano […] sceglieva di rivolgersi all'Ambizioso e al Sensuale, così ammonendoli: "Apprendi, o Ambizioso, la tua prima origine. Il tuo fasto e la tua alterezza, che contende gli ossequi alla sovrana potenza di Dio, viene da una massa vilissima della terra. E tu, o Sensuale, che avvilisci te stesso adorando un volto, tanto più indegno d'amore quant'è più impudico, considera come ti rendi odioso a quella mano divina che ha voluto il tuo essere" (p. 7). Evidentemente, *ubi dolor, ibi digitus*. Ambizioso e sensuale, in effetti, Loredano lo fu in prima persona, e le stesse categorie si attagliano con assoluta pertinenza anche a quel Giovan Battista Marino, di cui egli, agli esordi della sua carriera, scelse scientemente di ergersi contestualmente a biografo ufficiale e ad 'erede' ideale, indicando l'adesione marinista come implicito diktat anche per quell'Accademia degli Incogniti che si stava proprio allora cementando intorno alla sua indiscussa e carismatica *leadership*.[493]

Loredano ambizioso e sensuale, dunque. Con ogni evidenza, le ossessioni loredaniane giungono a riverberarsi sino alla riscrittura del mito ovidiano, ai cui personaggi quasi sembrano assegnati caratteri in un certo senso non loro. Se è vero che, come si è avuto e si avrà modo di verificare in questa tesi, tutte le riscritture, quando condotte ad un elevato e profondo livello di autoconsapevolezza esistenziale e letteraria, rivelano – quasi sempre *ad abundantiam* – i tratti specifici di una personalità e di un'epoca, la riscrittura operata dal principe dell'Accademia degli Incogniti pare recare in sé i *senhals* iper-specifici di un'idiosincrasia.

Il lettore che dall'archetipo ovidiano (e da numerose riscritture) si sia fatto l'idea di una certa qual ingenua purezza dell'amore giovanile di Piramo e Tisbe (non infrequentemente idealizzato nei termini della *fin'amor*), resta come basito, straniato di fronte all'*incipit* della novella di Loredano, che – lo si è visto – con (non)-montaliane «lettere di fuoco» bolla questa vicenda amorosa come esempio di lasciva sensualità.

Certo, non è questa la prima riscrittura moralizzante del 'nostro' mito: come si è già avuto modo di verificare ampiamente, l'episodio dei due giovanetti babilonesi, conformemente alla complessiva rilettura dell'opera ovidiana effettuata dalla cultura medioevale (l'*Ovidius moralizatus*…), si salva dal naufragio in cui s'imbatte la cultura classica quasi esclusivamente grazie al travestimento/travisamento della moralizzazione cristiana. Eppure, nella novella loredaniana questa moralizzazione (molto probabilmente perché solo apparente, perché ricadente nel dominio barocco delle apparenze, delle pure 'facciate': si pensi ancora all'*incipit*: «[Gli occhi] cedono all'assalto di ogni bellezza, e si lasciano corrompere anche da quegli oggetti che haveranno rubate le pompe a' sepolcri, e *mascherate le mende con gli artifitii*») pare acquistare una cifra abnorme, perturbante e conturbante: quantunque le linee narrative deraglino da quelle dell'archetipo in misura molto minore rispetto ad altre declinazioni del mito, l'inclinazione e la deformazione dello spazio della narrazione delineano, a mio avviso, uno dei più interessanti allontanamenti dai reali contorni della narrazione originaria: la seduzione peccaminosa che Piramo e Tisbe sono chiamati loro malgrado ad incarnare risuona, nell'inestricabile contaminazione tra

[493] SIMONA BORTOT, *Introduzione* a *«Il Marino viverà»*, cit., p. 9.

ordine e ribellione, prudenza e sovversione, ragione e sensualità, di armoniche significativamente distanti dai caratteri del *récit* ovidiano.

In definitiva, la novella di Giovan Battista Loredano *Gli amori infelici*, che si pone come al culmine del nostro percorso novellistico, nettamente virando, a ben guardare, con i suoi ricchi umori europei, verso il romanzo moderno, agli occhi dell'indagatore che tenti di seguire e ripercorrere i complessi fili della ricezione e della riscrittura del mito di Piramo e Tisbe, pare *de facto* costituire una versione aggiornata, per così dire 'modernizzata', delle rielaborazioni moralizzanti registrabili entro la storia della cultura medioevale e umanistica. Tale aggiornamento comporta, in un clima controriformistico in cui è d'uopo, pena la condanna socio-religiosa, l'esclusione politica e persino la morte, indossare, a garanzia della persona, le iper-barocche maschere dell'ortodossia[494] (maschere che però, in certa qual misura, più o meno gradualmente divengono anche forme interiorizzate, introflesse di una turbata spiritualità), che alla lezione morale chiaramente esplicitata si sovrapponga, si incroci, si intrecci inestricabilmente una strisciante, e mal repressa, tensione ai tripudi dei «compiacimenti del senso». La *fabula* ovidiana, grazie alla sostanza del suo nucleo – direbbe Pascoli – "antico sempre nuovo", si dimostra così ancora una volta pronta ad essere ri-modellata da nuove esigenze estetiche e da nuovi, idiosincratici problemi spirituali.

[494] Si pensi in ultimo alle 'contraddizioni' insite nei ragionamenti di Tisbe prossima alla morte: «Sì, sì, ch'io mi dolgo di voi, o Cieli, o Dei, già che con un'empia pietà havete voluto donarmi le pene nell'istesso punto che mi veniva promessa la salute. Ma stolta, dove lascio trascorrere la lingua? Perdonatemi, o Cieli, condonatemi, o Dei, se con profane voci ardisco di censurare gl'atti infallibili della vostra prudenza. Il tormento soverchio ch'io provo mi rubba il senno. La lingua violentata dalla passione si ribella al Cuore» (GIOVAN FRANCESCO LOREDANO, *Gli amori infelici*, cit., p. 137).

CAPITOLO VI

«IN PARTE OVE NON GIUNGA / L'ARBITRIO DE' TIRANNI». TRANSCODIFICAZIONI TEATRALI DI PIRAMO E TISBE TRA SETTE E OTTOCENTO

L'inseguimento' euristico delle apparizioni e delle emersioni della *fabula* ovidiana di Piramo e Tisbe nel grande alveo della letteratura e della cultura italiana non può non implicare, per così dire, una 'sosta' o, meglio, per continuare la metafora di marca venatoria, uno strategico 'appostamento', nei vasti territori ricompresi sotto le auree insegne del linguaggio teatrale. Invero, sin qui, si è già avuto modo di soffermarsi su alcune cardinali esperienze della transcodificazione teatrale del mito ovidiano, quali la *Pasitea* di Gasparo Visconti e l'*Aminta* di Torquato Tasso. Il presente capitolo si incarica di proseguire l'indagine diacronica relativa alla fortuna teatrale dell'antico *plot*, recuperando e 'mettendo a sistema', in particolare, una nutrita serie di testi che, con una certa insistenza, tra Sette e Ottocento, riscrivono il celebre episodio delle *Metamorfosi* in una forma tragica o melodrammatica. Un'omogeneità di fondo connette le molteplici transcodificazioni, variamente attratte dal motivo della funesta discordia tra le famiglie degli amanti (solitamente generata da una rivalità politico-militare o da una qualche forma di disparità sociale) e, soprattutto, dal tema plurisecolare dell'*amore ostacolato*, reinterpretato, nel vibrante fuoco degli umori storico-politici, come visibile estrinsecazione del conflitto, ad un tempo eterno e contingente, tra il *potere tirannico* e l'*aspirazione alla libertà*.

Un primo rilevante esempio di questa tendenza, pure già parzialmente avviata da alcune riscritture del diciassettesimo secolo (si pensi, per esempio, a talune *nuances* della novella del Loredano), è senza dubbio costituito, in ambito melodrammatico, dall'intermezzo tragico a tre voci *Piramo e Tisbe*, nato dalla stretta «collaborazione» tra il librettista Marco Coltellini e il compositore Johann Adolph Hasse[495] e messo in

[495] Cfr. FRANCESCO DEGRADA, *Aspetti gluckiani nell'ultimo Hasse*, in IDEM, *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, I parte, Fiesole, Discanto, 1979, pp. 133-153: p. 136: «per una storiografia ancora legata ai vecchi schemi tradizionali che concepisse lo sviluppo del teatro settecentesco in termini statici di progresso e di reazione, e si

scena per la prima volta a Vienna nel 1768. L'opera, infatti, limpidamente propone una sorta di percorso di forzata 'conversione' del personaggio del padre di Tisbe, che lo conduce in ultimo, di fronte alla morte dei due giovinetti, a riconoscere la natura intimamente *tirannica* della propria condotta, più volte additata dagli amanti («*Tisbe*: Ah non si placa intanto / del crudo genitor / l'*odio Tiranno*»;[496] «*Piramo*: Mi gela il cuor. D'un *genitor tiranno* / tanto può l'ira?»),[497] e a suicidarsi a sua volta, implementando la carica luttuosa della trama originaria:[498]

Il padre di Tisbe:
[…] Figlia infelice! Ah di sua man nel seno
qual profonda ferita!... Ancor fumante
ne sgorga il sangue a rivi; ancor sul labro
un gemito di morte… Oh Dio, che orrore
mi disarma e mi gela! E qual mi piomba
sul cuor quel mesto suono! A questo passo
l'ha tratta il mio *rigor*. Senza *l'ingiusto*
ostinato odio mio, sarebbe al colmo

---

valesse ancora di concetti mitici e cristallizzati (nei limiti in cui non vengono verificati e corretti sulla viva e tutt'altro che univoca realtà dei monumenti musicali), già la collaborazione tra Hasse e Coltellini riuscirebbe di per sé abbastanza inesplicabile. Di vera collaborazione si trattò infatti, dato che il librettista seguì personalmente tutta la realizzazione dello spettacolo, curandone la messa in scena insieme con Hasse e sostenendovi addirittura la parte del Padre. Ma se si tiene conto […] dello stretto rapporto dialettico tra convenzione ed invenzione tipico della storia musicale del Settecento, nella quale il positivo e il negativo non sono certo appannaggio di questo o quell'autore, di questa o quella scuola (un concetto quest'ultimo, che si è imparato ad adoperare con la dovuta cautela), ma si intersecano di continuo in un complesso e intricato sistema di dare e d'avere, si comprenderà come l'accostamento dell'interprete più illustre dell'ideale teatrale metastasiano ad esperienze da sempre considerate come esclusive del "partito" avversario, non sia affatto innaturale e storicamente immotivato». Hasse giunse a considerare l'intermezzo uno dei suoi lavori migliori: si cfr. per es. le seguenti dichiarazioni: «Io la metto tra le cose migliori che ho fatto, tanto più che nel fabbricarla mi son sempre sentito secondato da un estro sommamente favorevole»; «fra quante cose ho fatte in tanti grand'anni questa, secondo me, è una delle migliori ch'à saputo produrre il poco mio talento» (lettere di J. A. Hasse a Gianmaria Ortes, 19 novembre 1768, e al musico Amadori, 30 giugno 1778, cit. in FRANCESCO DEGRADA, *Aspetti gluckiani nell'ultimo Hasse*, cit., p. 134 e pp. 152-153, nota 4).

[496] *Piramo e Tisbe. Intermezzo tragico a tre voci*, in Vienna, nella Stamperia di Ghelen, 1770, I, i, 3-5, [p. 2], corsivo mio. Le pagine non sono numerate; si è deciso, pertanto, di numerarle a partire dalla pagina dedicata all'enumerazione degli *Interlocutori*.

[497] Ivi, I, iii, 213-214, [p. 13], corsivo mio.

[498] Cfr. FRANCESCO DEGRADA, *Aspetti gluckiani nell'ultimo Hasse*, cit., p. 140: «Singolarmente audace […] è la catastrofe tragica che vede addirittura tre suicidi sulla scena: qualcosa come un primato […] nell'ambito del teatro musicale settecentesco». Per il Degrada, «un'altra fonte certamente presente al Coltellini fu la cantata *Piramo e Tisbe* di Paolo Rolli» (ivi, p. 153, nota 5); in realtà, non mi sembra che siano avvertibili profonde consonanze intertestuali; per un'affinità stilistica, cfr. *Piramo e Tisbe. Intermezzo tragico a tre voci*, cit., II, i, 3-4, [p. 20]: «*Tisbe:* […] Troppo la fuga / sollecita affrettai» con PAOLO ROLLI, cantata *Piramo e Tisbe*, in IDEM, *Liriche*, con un saggio su *La melica italiana dalla seconda metà del Cinquecento al Rolli e al Metastasio* e note di Carlo Calcaterra, Torino, Utet, 1926, pp. 153-156: p. 153, vv. 9-11: «*Tisbe:* […] Ahi, troppo fu sollecito il mio passo! / Ed ei non poté forse / sollecitar così la fuga ardita».

della felicità; di mia vecchiezza
l'ornamento, il conforto. […]
Mirerò la figlia esangue
che m'accenna il sen trafitto.
In quel volto ed in quel sangue
vedrò scritto il mio *delitto*
e il decreto di mia sorte
da quel labro apprenderò.
Ah taci, ombra diletta,
ascondi al tuo *Tiranno*
quella crudel ferita,
quel lacero tuo sen.
Ah cara figlia, aspetta,
s'io t'involai la vita
voglio seguirti almen.
(*Si ferisce e cade fralle braccia de' suoi*).[499]

Scrive a ragione Francesco Degrada, che dell'intermezzo tragico ha fornito una lettura testuale/musicale molto convincente, a cui senz'altro si rimanda soprattutto per la scrupolosa indagine relativa alla singolare specificità «sperimentale» dell'opera:[500]

è chiaro che il motore della vicenda non è la passione dei due giovani, in sé anzi perfettamente giustificata ("[*Tisbe*:] Ah, non si scioglie / sì di leggieri un laccio / che il Ciel formò, che il genitor consiglia / ch'è la scelta del cuor"),[501] quanto la dissennata ostinazione del Padre che non solo conculca l'inclinazione "naturale" delle due tenere e come più volte si sottolinea "innocenti" anime, ma si oppone in nome dell'odio con la famiglia rivale anche alla mediazione degli amici e del supremo garante dell'ordine sociale e morale, il Re ("[*Piramo*:] Vede con pena / la Reggia e la Città l'odio funesto / che le nostre famiglie ora divide / sì amiche un tempo; e a riunirle i nostri / già promessi sponsali / chiede il pubblico voto. Io degli amici / l'opra implorai per secondarlo, e tutta / Babilonia è per noi, de' padri irati / a placar l'odio, e sforzeralli, quando / non basti l'amistà, regio comando").[502] Nel Padre di Tisbe, "troppo violento all'ira", uomo dagli effetti [refuso per 'affetti'] "estremi" [cfr. "*Tisbe*: […] È troppo il padre / violento nell'ira, e sempre in lui / sono estremi gli affetti. Io mille volte / supplichevol, tremante a' piedi suoi / d'ammollirlo tentai / colle preci, e col pianto, e l'irritai"],[503] la saggia mediazione del potere diviene inaccettabile imposizione, "l'arbitrio

[499] *Piramo e Tisbe. Intermezzo tragico a tre voci*, cit., II, iv, 183-218 (con tagli), [pp. 32-34], corsivo mio.

[500] Cfr. per es. FRANCESCO DEGRADA, *Aspetti gluckiani nell'ultimo Hasse*, cit., pp. 135-136: «Già l'idea di utilizzare un genere, l'intermezzo, sostanzialmente scomparso dalla scena teatrale settecentesca (vogliamo dire dalla grande corrente della musica operistica del secolo), e di modularlo in una tonalità "tragica" anziché nella naturale dimensione giocosa ad essa tipica, dice molto sul carattere eccezionale ed irripetibile di questa prova. E non possono sussistere dubbi circa l'intenzione, appunto, "sperimentale" dell'impresa, ove si ponga mente alla personalità del librettista, quel Marco Coltellini che a Vienna fu legato all'ambiente del Conte Giacomo Durazzo e di Ranieri de' Calzabigi (del quale dopo un incerto avvio sulla scia del Metastasio si dichiarò seguace)».

[501] *Piramo e Tisbe. Intermezzo tragico a tre voci*, cit., I, ii, 136-139, [p. 9].

[502] Ivi, I, i, 72-81, [p. 6].

[503] Ivi, I, i, 82-87, [p. 6].

del trono" [cfr. "*Padre*: Invan t'affanni e preghi. È fisso il cenno. / Compirlo è d'uopo. Io l'odio mio non cedo / all'arbitrio del trono"];[504] ma proprio rifiutandone l'indispensabile, illuminata opera di temperamento e di compromesso, egli si fa "tiranno", assassino della propria figlia, calpestatore delle leggi della natura e della società; così non potrà sopravvivere al proprio rimorso perché la sua colpa non può trovare perdono né presso gli uomini né presso il cielo.[505]

[504] Ivi, I, ii, 167-169, [p. 11].

[505] FRANCESCO DEGRADA, *Aspetti gluckiani nell'ultimo Hasse*, cit., pp. 140-141.

Il libretto di Coltellini fu immediatamente ripreso e rielaborato (presumibilmente da Ranieri Calzabigi) per una cantata drammatica musicata da Venanzio Rauzzini, messa in scena con ogni probabilità per la prima volta a Monaco nel 1769. Per le principali varianti, cfr. PAUL F. RICE, *Introduction*, in VENANZIO RAUZZINI, *Piramo e Tisbe. A Dramatic Cantata*, edited and introduced by Paul F. Rice, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2014, pp. 1-11: p. 6: «Significant changes had been introduced into Coltellini's libretto by the time that Rauzzini set it. Tisbe's father was given the name of Eupalte, and a fourth character, Corebo, was added as Eupalte's friend. Just who introduced these changes is not known with certainty, although Ranieri de' Calzabigi (1714 - 1795) is listed on the manuscript score of the opera found in the Österreichische Nationalbibliothek, Vienna (Ms.Mus.17829), rather than Coltellini. It is possible that Calzabigi undertook the revision of Coltellini's original libretto. Most of the changes introduced into Coltellini's original text take place in Act II, where different perspectives on the ensuing tragedy are presented from those found in the original text. In the revised form, Act II opens with Eupalte's rage over Tisbe's failure to obey him, while Corebo advises a calm and reasoned approach to the situation. Once Eupalte and Corebo set out to find Tisbe and bring her to justice, the story unfolds much as in Ovid, with the business of the lioness handled in a dumb show accompanied by a "short symphony." At the end of the act, Eupalte and Corebo, accompanied by armed people carrying torches, are horrified to discover the dying lovers. Corebo places the blame for the tragedy squarely on Eupalte: "What sorrows on himself he's brought! These scenes of woe his rigour wrought." The revised plot shifts the dramatic focus away from warring families to an unhappy father/daughter relationship. Indeed, Eupalte's hatred appears to be solely against Piramo, rather than Piramo's family who are not even mentioned in the libretto».

Si osservi anche che, come del resto già nel libretto del Coltellini («Coltellini introduced several significant divergences from Ovid's tale. The two young lovers are introduced together in the same room, Piramo having constructed a passageway that allows him access to Tisbe's house», PAUL F. RICE, *Venanzio Rauzzini in Britain. Castrato, Composer, and Cultural Leader*, Rochester, University of Rochester Press, 2015, p. 35; cfr. *Piramo e Tisbe. Intermezzo tragico a tre voci*, cit., I, i, 41-65, [pp. 4-5]: «*Tisbe*: […] Qual Nume amico / qui scorse i passo tuoi? Per quale incanto / deludere i Custodi [cfr. *Met.*, IV, 85: "fallere custodes"], e la gelosa, / onde in guardia di noi / veglia de' genitor l'ira proterva, / vincer potesti attenta cura [?]. *Piramo*: Osserva. [*Scopre dietro alla Tappezzeria il foro fatto nel muro*] / Questo incognito varco / è l'opra di mia man. Dal fatal giorno / che a' nostri padri in seno / dell'odio eterno la discordia accese / la sanguinosa face, e sciolse un laccio, / che ad unir le nostr'alme / avea di propria man composto amore, / me ne venne il pensier. Quante mi costa / vegliate notti, e quanta / cura, e timor! Sol dal tuo rischio, o cara, / misuravo il mio rischio; il tempo, e l'ora / coglièa furtivo, e quante volte, oh Dio, / un'ombra, un timor vano, / sul lavoro arrestò l'ardita mano! / Pel successo felice / dell'industre amor mio, di tutti i Numi / implorai l'assistenza; e il puro zelo / de' miei fervidi voti accolse il Cielo»), nelle scene iniziali della cantata del Rauzzini i due protagonisti, grazie alla laboriosa intraprendenza del giovinetto, non sono separati dall'*invidus paries*.

Interessante e suggestiva risulta essere la lettura operata da Paul F. Rice a proposito di tale modifica apportata alla storia originaria, attribuita più che a esigenze sceniche alle implicazioni semiotiche connesse allo *status* del 'musico', ovverosia, nella fattispecie, del 'castrato' Rauzzini, compositore dell'opera e ad un tempo interprete del personaggio di Piramo: «Presenting Piramo and

Nella reinterpretazione dell'antico mito fissata dall'intermezzo tragico musicato da Hasse, «uno dei lavori più interessanti ed obiettivamente validi del decennio mitico compreso tra il 1760 ed il 1770, anche se ancora praticamente sconosciuto nonostante la notevole diffusione che ebbe nel secondo Settecento»,[506] chiaramente si profila, dunque, l'immagine del *genitore-tiranno*. Un'immagine, questa, destinata ad essere approfondita, anche e forse soprattutto sulla spinta dell'impulso dato dall'intermezzo firmato dal Coltellini, da numerosi libretti, che, amplificando a dismisura il breve accenno ovidiano all'avversione dei *patres* nei confronti delle nozze («taedae quoque iure coissent, / sed vetuere patres»), si concentrano e si interrogano sulla caratura violentemente dispotica del divieto genitoriale, giungendo talora a palesare *in re* un fatale cortocircuito tra la *tirannide familiare* e quella più squisitamente *politica*.

È questo il caso del dramma per musica *Piramo e Tisbe* (fig. 6), il cui libretto, approntato dall'abate Gaetano Sertor, è stato musicato da Francesco Bianchi per la

---

Tisbe in the same room in the opening scene was likely a scenic exigency, as bifurcating the playing stage with a wall would have created staging complications and potentially caused musical problems for two singers. A semiotic reading of the text invites certain speculations, for had the libretto retained Ovid's original setting, the gulf separating the *musico* in a romantic relationship with a woman might have been all the more apparent. As presented by the librettist, Piramo's quest for Tisbe is made far more likely to be successful, given that he has physical access to her. On one level, it might be seen as lessening the pathos of the lover's plight as presented by Ovid. On the other, it makes the situation of the symbolic nature of Piramo as *musico* even more vivid. Here, the *musico* comes close to gaining traditional acceptance as a natural man and the benefits of that status, only to lose it all through a misinterpretation of subsequent events» (PAUL F. RICE, *Venanzio Rauzzini in Britain*, cit., p. 36).

[506] FRANCESCO DEGRADA, *Aspetti gluckiani nell'ultimo Hasse*, cit., p. 133. Tra l'altro, le due parti di cui consta l'intermezzo sono intervallate da un ballo incentrato anch'esso sulla storia di Piramo e Tisbe (ancora un'altra forma, un altro codice, di riscrittura per il 'nostro' mito!). Eccone l'*Argomento*: «*Ballo.* Piramo e Tisbe avendo insieme concertata la fuga e stabilito il luogo nel vicin bosco, ove riunirsi, Amore ed Imeneo vegli precedono, e vi dispongono tutto alle Nozze fortunate: l'ara, le ghirlande di fiori, il flammeo, le faci; e contenti d'aver riunito, ad onta delle domestiche diffenzioni, i due fedeli amanti, spiegano in una leggiadra danza i differenti moti di timore e incertezza in prima, e poi d'amore e di giubbilo, che deve ispirar loro il felice successo de' loro amori, e i teneri trasporti a cui son per abbandonarsi nella dolce sicurezza di possedersi per sempre. Invano la Discordia comparisce a disturbare le fauste Nozze. Ella ha ben potuto tormentare e ridurre alle estreme angustie i due amanti, ma non impedirne l'unione. Amore ed Imeneo difendono contr'essa i loro diritti ed ardono ancora ad onta di lei sull'ara le sacre faci. Ma una furia più crudele, la Morte, si presenta in quel punto, e non v'è potere che le resista. Inesorabile a' preghi delle due propizie Deità, atterra l'are, estingue le faci, spande da per tutto la costernazione e l'orrore; e gettando a terra il pugnale insanguinato, tristo presagio della tragica morte de' due poveri amanti, previene gli spettatori della luttuosa Catastrofe de' loro amori» (*Piramo e Tisbe. Intermezzo tragico a tre voci*, cit., [pp. 18-19]). Cfr. FRANCESCO DEGRADA, *Aspetti gluckiani nell'ultimo Hasse*, cit., p. 147: «Ci sono almeno due elementi progressivi [nel ballo dell'intermezzo tragico], rispetto alla tradizionale funzione e agli usuali caratteri del ballo qual era concepito nell'ambito del tradizionale melodramma settecentesco: da un lato esso si lega strettamente alla trama del dramma, della quale è insieme rimemorazione e presagio, ed è evidentemente ispirato ai nuovi criteri del balletto d'azione di Angiolini e Noverre; dall'altro, secondo l'esempio gluckiano, la composizione delle musiche non è devoluta a un maestro di second'ordine, ma è curata dallo stesso Hasse».

rappresentazione tenutasi nel periodo di carnevale del 1783 nel Teatro San Benedetto di Venezia e da Giovanni Battista Borghi per la *mise en scène* dell'autunno del medesimo anno nel Teatro della Pergola di Firenze.

PIRAMO E TISBE

DRAMMA PER MUSICA

DA RAPPRESENTARSI NEL REGIO TEATRO

DI VIA DELLA PERGOLA

NELL' AUTUNNO DEL MDCCLXXXIII.

SOTTO LA PROTEZIONE DELL' A. R.

PIETRO LEOPOLDO

ARCIDUCA D'AUSTRIA

PRINCIPE REALE D'UNGHERIA E DI BOEMIA

GRAN - DUCA DI TOSCANA

cc. cc. cc.

Biblioteca del Principe Gabrielli

Roma.

1804

IN SVA MOVE NZA FERMO

IMMOBILI

per L.

Paquet Servi

BIBLIOTECA NA ROMA VITTORIO EMANUELE

IN FIRENZE. MDCCLXXXIII. Con Lic. dei Sup.

Si vende da Giovanni Risaliti Stampatore dirimpetto ai PP. Filippini.

Fig. 6. Dramma per musica *Piramo e Tisbe*, 1783 (frontespizio).

Il Sertor giustifica la sua scelta di assegnare al padre di Tisbe il ruolo di sovrano dell'Assiria sulla base di una significativa considerazione attinente al «carattere di grandezza e di nobiltà» dei personaggi tragici delle opere serie, per così dire 'obbligati' – giusta i precetti della poetica aristotelica e neo-aristotelica – ad occupare posizioni sociali privilegiate:

Gli amori di Piramo e Tisbe; l'odio implacabile sorto tra i loro Genitori, dopo lo stabilimento dei loro Sponsali, l'apertura fatta da Piramo nel muro, che divideva le loro Case contigue; la loro notturna fuga da Babilonia, ed il loro tragico fine, sono fatti così noti dalle *Metamorfosi* d'Ovidio, e dalla bellissima Cantata del Sig. Coltellini celebre Poeta Cortonese, che non abbisognano d'Argomento. La solita libertà, che io mi son preso, consiste nel supporre il Padre Re dell'Assiria, per dare a tutti i Personaggi quel carattere di grandezza e di nobiltà che richiedono i Drammi seri, e che non può ritrovarsi nelle persone di sconosciuti privati.[507]

Tale opzione, pur esplicitamente fondata in primo luogo sulla rigida normatività regolante l'identità e la conformazione dei generi letterari, e, in questo caso, più propriamente, dei generi del teatro musicale, si fa, a ben guardare, formidabile veicolo della trasformazione di una pura metafora (il padre-despota) in una suggestiva e potente realtà scenica (il sovrano che si dimostra più o meno intensamente, e talora decisamente *ad abundantiam*, tiranno nei confronti tanto dei propri sudditi quanto dei propri figli). L'obbligo drammaturgico si trasforma così in un notevolissimo strumento semantico: la metafora originaria, lungi dall'essere abolita, risulta essere, al contrario, esaltata dall'intelligente messa a punto della sua vivida 'incarnazione'.

Il macro-tema della tirannide quasi inestricabilmente si associa, nel libretto del Sertor, ai nodi affettivo-comportamentali, reciprocamente collegati, della *simulazione* e dell'*odio*, che si manifestano con limpida nitidezza soprattutto in due momenti della *pièce* connotati da tratti di palese originalità rispetto alla vicenda archetipica. Nel primo di questi due rilevanti momenti, entro la griglia di una minacciata, e in seguito concretata, *spying scene* di carattere militare, in cui è coinvolto anche Zopiro, «generale dell'armi, […] occulto nemico e rivale di Piramo»,[508] il sovrano Zoroa, padre di Tisbe (personaggio destinato, come nel libretto del Coltellini, ad ammettere soltanto in ultimo la sostanza tirannica delle proprie azioni: «Io l'empio fui; / vedo del mio nero esecrando eccesso / tutto l'orrore, e lo punisco io stesso *(si ferisce e cade)*»),[509] obbliga crudelmente sua figlia a fingere di rinnegare il suo amore per Piramo, figlio dell'odiato rivale, pena un'esecuzione immediata del giovinetto:

Zopiro: Come imponesti,
Signor, cinto d'armati
eccomi a te.
Zoroa: Nelle vicine stanze
cauto gli ascondi, o Duce, e ad un mio cenno
sian pronti ad assalir.
Zopiro: Servo al comando. (*si ritira cogl'armati*)

[507] *Piramo e Tisbe. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Via della Pergola nell'autunno del MDCCLXXXIII sotto la protezione dell'A. R. Pietro Leopoldo Arciduca d'Austria, Principe Reale d'Ungheria e di Boemia, Gran-Duca di Toscana, ec.ec.ec.*, in Firenze, Giovanni Risaliti Stampatore dirimpetto ai PP. Filippini, MDCCLXXXIII, p. 3 (*Argomento*). L'argomento del ballo *(La discesa d'Ercole nei Campi Elisi o sia Admeto e Alceste*) è, in questo caso, distante dalla trama del libretto (cfr. ivi, pp. 5-6).

[508] Ivi, p. 4 (*Attori*).

[509] Ivi, III, vi, 119-121, p. 37.

Tisbe: (Qual gente, oh Dio!)
Zoroa: Del mio nemico il figlio
Piramo or qui vedrai; digli che sdegni
la sua perfida man, che il nodo infame
aborrisci, detesti, e che dappoi
più non osi venir sugli occhi tuoi.
Tisbe: A sì barbara impresa,
Padre, mi manca il cor.
Zoroa: Sentimi, e trema.
Ogni tuo detto, ogni girar di ciglio
qua mi ritiro ad osservar. O adempi
il mio giusto volere, o qui trafitto
da mille colpi il tuo fedel vedrai:
pensaci, invan non parlo, e tu lo sai… (*si ritira in disparte*)
[…]
Tisbe: (Si cerchi
di salvarlo una via. Fingiam) (*a Piramo*) Del Padre,
empio, ti lagni a torto. Io quella sono
che t'odio e ti detesto
quanto un giorno t'amai. Non ho, malvagio,
benda sì rea sul ciglio,
ch'io porti amor d'un mio nemico al figlio.
Piramo: Ah, Numi, io perdo il senno,
son fuor di me. Tutta la mia costanza
m'abbandona a tal passo; e da ch'io nacqui
così barbaro strazio non provai.
Tisbe: (Ah qual pena è la mia!) (*mostra affanno*)[510]

Nel secondo momento scenico, invece, Zoroa simula di accettare le nozze, incitando gli amanti a presentarsi al tempio; ma tale tempio si rivelerà essere, in una cupa atmosfera quasi ossianica, il sinistro tempio dell'Odio, in cui Tisbe stessa sarà addirittura invitata, come in un oscuro rito di iniziazione, a bere il sangue del nemico:

Orrido oscuro Tempio consacrato all'Odio con Ara e Statua del Nume, ed urna trasparente ripiena di sangue umano appiè del medesimo. Guardie armate dietro all'Ara; ed accanto ad essa due Canuti Ministri con fiaccola accesa in mano. La Statua suddetta, l'Ara, e gli Armati restano nascosti da una Tela, che poi si leva ad un comando di Zoroa. […]
Piramo: Che vedo mai? Quali di morte e lutto
soglie orrende son queste? Il Tempio è questo?
Questa è l'Ara Nuzial… Ma dove è Tisbe?
Zoroa dov'è? (*s'interna guardando*)
Tisbe: Dove son io? Qual miro
apparato d'orror? Mi manda il Padre
alle nozze o alla Tomba? E l'Idol mio…
Piramo: Tisbe… (*tornando fuori*)
Tisbe: Piramo. Oh Dio, qual luogo è questo
d'orrore e di spavento?
Piramo: Ah, che d'un tradimento

[510] Ivi, I, vi, 162-182; I, viii, 233-244, pp. 12 e 14-15.

comincio a sospettar.
[…]
Zoroa: Eccomi, io vengo
la promessa a compir.
Piramo: Ma in questo luogo?...
Tisbe: Senza Ministri e senza Nume?...
Zoroa: A tutto
è già provvisto… Olà.
(*a tal cenno, si leva la Tela che copriva l'Altare e [la] Statua dell'Odio, cogli armati nascosti intorno al medesimo*)
Tisbe: Qual vista orrenda!
Piramo: Qual Spettacolo atroce or si prepara!
Zoroa: Ecco pronti i Ministri, il Nume e l'Ara.
[…]
Piramo: Ah ti ravviso, (*vedendo la Statua dell'Odio*)
sola cagion della sciagura mia,
Nume crudel. Saziati pure, appaga
le tue furie spietate. Il tuo veleno
contro di me tutto nel petto infondi
d'un implacabil Re.
Zoroa: Zoroa a tal passo,
perfido, t'attendea. Per te di Tisbe
queste le nozze sono. A te promisi (*a Tisbe*)
un consorte, e l'avrai. Sposa a Zopiro
ti voglio al nuovo dì.
Tisbe: (Sposa a Zopiro?
Che sento oh Dei?)
Zoroa: Ma pria t'accosta all'Ara,
bevi a quell'Urna; e all'empio amante giura
guerra eterna, odio eterno.
Tisbe: Orror mi fai,
spietato Genitor. Tutto il tuo sdegno
sazia in questo mio sen, versa il mio sangue,
ma non sperar che giuri il labro mio.[511]

Tirannide, odio e simulazione, dunque, le armoniche principali di questa riscrittura melodrammatica.[512] Una (leggera) variazione sul tema è fornita dal libretto di Giovanni Schmidt, musicato da Gaetano Andreozzi; il dramma per musica *Piramo e Tisbe*, allestito per la prima volta il 30 maggio 1803 presso il Teatro San Carlo di

[511] Ivi, II, vii, 165-218 (con tagli), pp. 24-26.

[512] A ben guardare, tali armoniche sono tutte riscontrabili nell'*Orbecche* di Giovanbattista Giraldi Cinzio (composta e rappresentata nel 1541, pubblicata nel 1543), oggetto di una modesta fortuna editoriale settecentesca (cfr. per es. *Scelta di rare e celebri tragedie […]*, presso Giambattista Albrizzi, in Venezia, 1750): la tragedia, com'è noto, mette in scena la vendetta fraudolenta del sovrano-tiranno Sulmone («testa indegna di corona», ivi, p. 111) nei confronti della figlia Orbecche, sposatasi segretamente con Oronte. Sulmone simula di accettare le nozze per poi vendicarsi spietatamente, emulando in parte l'esempio del Tieste senecano (cfr. per es. MARIA MAŚLANKA-SORO, *Il tragico nell'*Orbecche *di Giambattista Giraldi Cinzio*, in «Romanica Cracoviensia», 10, 2010, pp. 174-185).

Napoli, riscrive non solo e non tanto Ovidio quanto piuttosto il 'testo mediatore', ossia il libretto del Sertor appena visto,[513] a partire dalla scena iniziale, in cui, proprio come nel libretto ora citato, i confidenti dei due giovinetti (assenti, come si ricorderà, nel *plot* originario: «conscius omnis abest», *Met.*, IV, 63) cercano invano di placare le ire e, soprattutto, di sventare gli insani propositi del padre della fanciulla.[514] Basti il confronto delle primissime battute:

Zoroa: Ho risoluto: è vano
quanto potete dir. […]
Belesi: Ma la tua Fede?
E i promessi Imenei?[515]

Oronte: Non più. Sperate invano
frenar gli sdegni miei.
Emirena e Adrasto (*a 2*)*:* Ma la pietade, oh Dei,
non ti favella al cor?[516]

[513] Alla riscrittura melodrammatica del Sertor si richiameranno anche altri libretti: si veda per es. la cantata di Manfredo Sassatelli, musicata da Luciano Fontana (*Piramo e Tisbe. / Il trionfo di Giove, ossia la distruzione dei Titani. Cantate con cori che verranno eseguite dagli Accademici ed Alunni del Liceo Filarmonico di Lugo nella primavera dell'anno 1824*, Lugo, presso Vincenzo Melandri; cfr. ivi, p. 3: «La Poesia di Piramo e Tisbe è del Sig. Conte Manfredo Sassatelli d'Imola Poeta dell'Accademia. […] La musica d'entrambe le Cantate è del Signor Maestro Luciano Fontana A. F. di Bologna, e Direttore del Liceo Filarmonico di Lugo, appositamente composta per questa circostanza»). La cantata del Sassatelli si configura, in realtà, per larghi tratti, al di là di ogni corretto e produttivo approccio intertestuale, come un plagio, per giunta non dichiarato, del libretto del Sertor. Cfr. per es. ivi, p. 7, vv. 76-87: «*Tisbe:* Ahimè come vacilla / l'incerto errante piè: l'orror di queste / folte invecchiate piante, ed il profondo / solitario silenzio, oh come in petto / fan palpitare il core; ancor non veggo / Piramo comparir: ah quest'indugio / in tanto mio spavento / è il tormento maggior d'ogni tormento. / Caro bene, idolo mio, / deh! Non farmi più penar; dove sei, t'affretta, oh Dio, / le mie pene a consolar!», con *Piramo e Tisbe. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Via della Pergola*, cit., III, 1, 1-14, p. 33: «*Tisbe:* Ahimè! Come vacilla / l'incerto errante piè! L'orror di queste / folte invecchiate piante, ed il profondo / solitario silenzio, oh come in petto / fan palpitarmi il core! Ogn'aura, ogn'ombra, / ogni agitar di foglia / mi dipinge un periglio. E ancor non vedo / Piramo comparire. Ah questo indugio / in tanto mio spavento / è il tormento maggior d'ogni tormento. / Caro bene, Idolo mio, / deh non farmi più penar; / dove sei? T'affretta, oh Dio, / le mie pene a consolar».

[514] Quasi soltanto l'onomastica è sottoposta a modifica: il padre di Tisbe, declassato a «Grande di Babilonia» (*Piramo e Tisbe. Dramma per musica di* GIOVANNI SCHMIDT *da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo la sera de' 30 maggio 1803, festeggiandosi il glorioso nome di S. M. Ferdinando IV nostro amabilissimo sovrano ed alla Maestà Sua dedicato*, in Napoli, nella Stamperia Flautina, MDCCCIII, *Personaggi*, p. 8), non risponde più al nome di Zoroa, bensì a quello di Oronte (nome peraltro giraldiano: si tratta, nella tragedia già citata, del marito di Orbecche), mentre i due confidenti sono Adrasto ed Emirena, e non Belesi e Zulima.

[515] *Piramo e Tisbe. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Via della Pergola*, cit., I, i, 1-2 e 7-8, p. 7.

[516] *Piramo e Tisbe. Dramma per musica di* GIOVANNI SCHMIDT, cit., I, i, 1-4, p. 9.

E, del resto, nel confronto con il dramma per musica del Sertor, risulta essere quasi del tutto complanare già la premessa autoriale:

> È bastantemente nota la Favola di Piramo e Tisbe, per averla a descrivere. I loro amori, l'inimicizia de' comuni Parenti, la fuga degli amanti, ed il tragico fine di questi, sono ricavati fedelmente da Ovidio. La libertà convenevole che si è presa l'Autore del Dramma, è stata quella di dare un nome ed un grado illustre a' Genitori de' due Protagonisti (di cui Ovidio non fa menzione) per servire alla regola del Teatro Eroico, quale non ammette che Personaggi distinti; e d'inventare un'origine dell'odio implacabile fra le due famiglie.[517]

L'unica divergenza di un qualche rilievo riscontrabile in un libretto che si dimostra molto più debole e, soprattutto, molto più anodino rispetto allo scintillio del fuoco di fila delle trovate sceniche del Sertor (si pensi anche solo al suggestivo *coup de théâtre*, eliso dallo Schmidt, fondato sull'improvvisa apparizione del Tempio dell'Odio), sembra essere una discreta 'umanizzazione' della figura del genitore-tiranno, forse ascrivibile al tentativo di fornire, alla presenza di Ferdinando IV e all'indomani della Rivoluzione napoletana, un'immagine alquanto rassicurante ed edulcorata di quella tirannide contro cui s'era vanamente appuntato l'impegno della rivolta giacobina:[518]

Adrasto [*confidente, oltre che di Piramo, anche di Mitrane*]*:*
Signore, e qual molesta cura invola
in quest'ora notturna
al tuo ciglio il riposo?
Mitrane [*sovrano degli Assiri e padre di Piramo*]*:*
Adrasto, oh Dio!
All'afflitto cor mio riposo invano
lice sperar. Serbai finor nel petto,
fra le stragi e la morte,
là ne' campi d'onore un'alma forte;
ma un figlio (ahi, pena ria!),
ma un figlio ingrato or m'avvilisce e affanna,
che più non riconosco
me stesso in me.
Adrasto: Ti calma. […] Ma di pianto il volto,
Signor, tu irrighi?
Mitrane: È vero,
e ne arrossisco. Queste son le prime,
che mi sgorgan dagli occhi,
lacrime amare. Un fier presentimento
nell'anima mi sento.
Adrasto: E quale?
Mitrane: Appena al sonno
io chiusi i lumi avea, che s'offre il figlio

[517] Ivi, p. 5 (*Al lettore*).

[518] Cfr. per es. *Catechismo repubblicano per l'istruzione del popolo e la rovina dei tiranni* [1799], Napoli, La Città del Sole, 1998, e *Progetto di Costituzione della Repubblica Napoletana* [1799], Napoli, La Città del Sole, 1998.

all'agitata fantasia, ma come?
Furente io lo rimiro
impugnare un acciaro. Odo che Tisbe
chiamano i labbri suoi; quindi mi desto.
Or, dimmi, non è questo
un presagio, ch'ei sprezza i miei voleri
e indomito e feroce
non sente più del suo dover la voce?
Adrasto: Non prestar fede ad una,
figlia de' tuoi sospetti,
fallace illusion.[519]

Ora, se ci volgiamo dal territorio *melodrammatico* a quello *drammatico*, la situazione complessiva non appare molto diversa. A campeggiare largamente in questa produzione, che di certo dovette avere un ambito di risonanza molto più modesto e provinciale rispetto a quello generalmente riservato alle transcodificazioni teatrali-musicali osservate sin qui, è, ancora una volta, la tirannide familiare e politica. Diversa è, semmai, la capacità di dar conto più distesamente, e con un andamento più scopertamente raziocinante, dei rovelli teorici (la tirannide, l'arbitrio, l'obbedienza, l'illuministica *raison*, la libertà, etc.) che animano quella che a questo punto si potrebbe davvero definire come una 'corale' riscrittura sette-ottocentesca dell'antico mito. Si prenda, per esempio, la tragedia di Giulio Trento *Piramo e Tisbe*, pubblicata a Treviso nel 1793. L'autore[520] la definisce invero «tragicommedia» sulla base della questione, già affrontata dal Sertor, della modestia sociale dei personaggi, che tuttavia sono innalzati anche qui allo *status* aristocratico (l'apparente incongruenza della definizione andrebbe vista alla luce dell'ambiente pastorale in cui si svolgono le ultime sequenze e, più in generale, nell'ambito della teoria e della storia del terzo genere teatrale, *Pasitea* e *Aminta* compresi). Nell'*Avviso al lettore*, infatti, si legge:

Coloro a' quali non piaccion le Favole senza viluppi e riconoscenze ed altri sì fatti soccorsi, non leggano questa; poiché ella è semplice in tutto. Chi sa la Filosofia del Teatro, quel solo può giustificar la condotta di un'azione che procedendo da due cuori innocenti, e in quella età di cui non è propria la briga e l'inganno, non ammetterebbe se non a ritroso e in dispetto del vero un intrigo Comico, il quale introducendo il ridicolo guastarebbe la compassione, ch'è il fine a cui tende naturalmente questo soggetto patetico, e al quale Ovidio nelle sue *Metamorfosi* ha indirizzato il suo Epico ritratto. Né sarà però questa la prima Tragicommedia (che *non oso chiamarla Tragedia per la condizione de' Personaggi e de' fatti*) di semplice intreccio. E mi sovviene che la Tragedia stessa di simile orditura era in uso preso i Greci, che furono del Teatro, siccome dell'altre bell'arti sommi e

[519] *Piramo e Tisbe. Dramma per musica di* GIOVANNI SCHMIDT, cit., II, 6, 91-129 (con tagli), pp. 31-33.

[520] Per quanto concerne il profilo di Giulio Trento (Parenzo in Istria, 1732-Treviso, 1813), cfr. *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei compilata da letterati italiani di ogni provincia e pubblicata per cura del professore* EMILIO DE TIPALDO, vol. V, Venezia, dalla Tipografia di Alvisopoli, 1837, pp. 437-440; SANTE ROSSETTO, *Giulio Trento letterato e tipografo*, in *Trevigiani illustri tra Settecento e Ottocento*, a cura di Francesco Scattolin, Treviso, Istrit, 2011, pp. 31-41.

singolari maestri. Tale si è il *Filottete*, il *Prometeo*, l'*Ercole furente*, e tant'altre. Perché non amavano di sorprender e trasportare se non col vero; e stimavano che la forza dei sentimenti ed affetti ben graduati fosse bastanti a risarcire il difetto dell'orditura ravviluppata, la quale se sorge dallo stesso argomento è bella e da prezzare; ma se viene altronde, e quasi d'accatto, ed esce per così dire dall'Opera, è sconcia come i raffinamenti e le bocce dei declamatori. Né solamente dai Greci fonte d'ogni bellezza Teatrale, ma da' nostri ancora, e dai migliori Francesi fu adoperata la favola semplice, come si vede massimamente nell'*Astianatte* del Gratarolo e nella *Berenice* del Racine. Il che ti sia detto, Lettor cortese, non per impedire l'altrui giudizio, ma per giustificare il mio. Vivi felice.[521]

Ebbene, in questa tragedia «semplice in tutto», ossia priva di complicati «viluppi» e di «riconoscenze» (tuttavia, una sorta di agnizione si staglia nel finale, lì dove Terpandro, padre di Tisbe, rivendica le sue origini nobili, che ben avrebbero potuto favorire le nozze della figlia con Piramo, figlio di Creonte, principe degli Assiri: «Né però oscuro er'io; né la mia stirpe / fu ignota a un tempo a questa corte, e splendono / ancor l'insegne dai Maggiori predate / a' nemici da lor fugati e vinti»),[522] ampio spazio è concesso ad una compiuta riflessione di natura moraleggiante o pienamente filosofica, incentrata, per esempio, sul tema dei limiti della potestà paterna, come nel dialogo serrato tra il sovrano Creonte e suo figlio Piramo, che quasi assume i contorni di un canto amebeo, in cui i medesimi lemmi (*libertà*, *pietà*, *ragione*) acquistano, nelle due parti in gioco, significati diametralmente opposti:

Creonte: Figlio, i trasporti tuoi, le doglie insane
per Tisbe la fanciulla incauta, e certo
licenziosa troppo, al primo ardore
degli anni tuoi comportar volli; indarno
consigliato t'avrei finora, e forse
avvien che spento quel primiero foco
da sé medesma la *ragion* t'ajuti
più che 'l consiglio mio. […]
Ma i Numi stessi del paterno dritto
son gli autori e i custodi; e punir sanno
un figlio, allor che con tenace ardire
al genitor s'oppone; utile è a' figli
servire al padre, e vera *libertade*,
se scarsi di ragion, d'esperienza
voti sen' vanno come ciechi incontro
alla ventura lor; se vogliolosi
di nuove cose ognor disvoglion quello
che volser pria; se gonfi di speranza
a tempestoso mar se stessi affidano,
mal conoscendo di natura il corso,
dagli altri scorti, ed a se stessi ignoti
errando ogn'ora. Tu *pietade* invero
più che l'ira mi desti, e vorrei pure
senza adoprar l'autorità che diemmi

[521] *Piramo e Tisbe. Tragicommedia semplice nuovissima*, in Treviso, 1793, pp. 3-5, corsivo mio.
[522] Ivi, III, iv, 170-173, p. 51

il Cielo e 'l mondo, volger la tua mente
a partito miglior, che non è quello
cui vorresti seguir.
Piramo: Signor perdona,
Natura ai Padri diè, ragion consente
regger i propri figli e provederli
finché bisogno il chiegga; un tal dovere
cessa allor che ragion fatta è matura;
e può ciascuno dal paterno impero
uscir senza oltraggiar Natura e 'l Dritto.
Se questo è ver, saria zelo indiscreto,
pietade ingiusta, e tirannia fors'anco
rapir la *libertade* a' propri figli
col bel nome di Padre […].
Dunque fuor di *ragion*, Padre, mi vuoi
costringere a lasciar quella che sempre
più della stessa vita amai, per altra
donna scelta da Te, da me fin ora
sconosciuta, e ritrarmi alla tua voglia
contro quel che natura in me dispone,
ed approva Ragion; ché certo il primo
fonte del ben, che dall'union s'aspetta
di due Sposi, è l'amor: questo ne volge
qual calamite a proprio segno e certo;
questo fissa e conforma ogni pensiero,
ed ogni affetto volge al comun bene.[523]

oppure sulla questione, dalle radici cortesi, dell'autentica nobiltà, come nelle stoccate di fioretto conflittualmente vibrate, a suon di citazioni colte, da Piramo e dalla «vedova principessa»[524] Argea, sua promessa sposa:

Argea: […] ah torna,
Signor, alla tua mente, onde ti tolse
un cieco amor; e se pur altra Sposa
più di me ti piacesse, a quella il core
con la man porgi, e questa sciagurata
donzella Tisbe lascia gir, cotanto
a te inegual per parentado e stato.
Più cortese e beato è tra gli amanti
"chi d'amar altamente si consiglia". [cfr. F. PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta*, CLX, 8]
Piramo: "Ogni disuguaglianza amore adegua", [cfr. T. TASSO, *Rime*, ed. Maier, 750, 9-10]
fu scritto, ed io di spermentarlo ho forza:
per mille affanni non sarà men bella
la sorte mia; ché nel divino aspetto
di Tisbe e nei begli occhi avrò conforto.
Ella avrà forza di placarmi il Padre,
sol ch'ei la vegga; e in sua beltà sicuro,

[523] Ivi, I, ii, 83-156 (con tagli), pp. 11-14, corsivo mio.
[524] Ivi, p. 6 (*Personaggi*).

e in sua saviezza, sprezzarò quegli empi,
a' quai spiace cotanto amore e fede.[525]

o ancora sulle contraddizioni, spesso evidenziate dai tormentati ragionamenti di Piramo, insite in una Natura al fondo avvertita anch'essa come ingannevole e tirannica o sconvolta, con particolare riferimento all'imprigionamento di Tisbe da parte del padre «nel sotterraneo loco / u' son sepolti i maggior suoi»,[526] da un sovvertimento eteronomo, dettato dai moventi umani dell'ambizione e della violenza:

Piramo: Chi non dirà che di Natura guaste
siano le leggi; e ch'ella inceppi ognora
se stessa, e rompa l'instancabil corso?
Ella ad amar ci sprona, e par che intenda
farci beati; ma poi forte intoppo
pone al desio, sì che il piacer va lungi,
e ricrescon le pene; […] e Tisbe invan procaccio,
ché ragion mal intesa opponsi, e tronca
il filo che dovria legarci entrambi,
sol perché disperato il viver lasce.[527]

Piramo: […] oh fiera
persecuzion che guasta e capovolge
l'ordine di natura; e tirannia
rende il provvido affetto ed opportuno
che l'uom somiglia ai Numi![528]

Piramo: O Tracotanza dell'umano orgoglio!
Come sì spesso la natura offendi,
e chiami dritto quel che iniqua forza
chiamar si debbe! E sacri nomi imponi
alla stessa empietade! Amor di Padre,
riverenza di figlio a me non valse
a frenare i tuoi sforzi. E Tisbe ed io
vittime siamo d'ambizion, di vile
interesse, che barbari e feroci
i genitor ci rende. Or perché tanto
s'odia la frode, se violenza sopra
ci sta così, che reo sempre diviene
quei che debile è più? Fede ed amore
a lei mi lega, e se innocente è questo,
quella sacra esser dee; chi disfar puote
ciò che l'uom fa liberamente, e senza

[525] Ivi, I, iii, 261-278, pp. 18-19.

[526] Ivi, II, iii, 174-175, p. 29; cfr., tra le *Mutazioni di scena* (ivi, p. 6), il «Sotterraneo in lontananza, dov'è rinchiusa Tisbe»; per la morfologia e la storia della scena di prigione nel melodramma italiano sette-ottocentesca, cfr. PAOLO MECHELLI, *La scena di prigione nell'opera italiana fra Sette e Ottocento*, München, Grin Verlag, 2011.

[527] *Piramo e Tisbe. Tragicommedia semplice nuovissima*, cit., I, iv, 290-305 (con tagli), p. 20.

[528] Ivi, I, iii, 177-181, p. 29.

far danno al suo simil?[529]

La tragedia *Piramo e Tisbe* di Gaetano Parigi, edita a Cremona nel 1819, presenta, invece, una speciosa iperfetazione dei giochi di simulazione e dissimulazione già osservati nel libretto del Sertor. Non solo, per l'appunto come nel libretto ora citato, il padre di Tisbe, Giora, obbliga la figlia a simulare di non voler più contrarre le nozze con Piramo:

Giora: Sì, tu qui col giurar che abborri
Piramo e l'empie nozze, all'alta impresa
dei dar principio.
Tisbe: Ah padre!...
Giora: A tuo castigo
ciò t'impongo eseguir… Sì, il vil tuo amante
l'obbrobrio soffra di veder sua destra
al re, alla corte, a Babilonia in faccia
disprezzata, abborrita; e ognor deluso,
schernito sempre, qual mertava, creda
che da te fosse il suo amor stolto, e reso
favola a tutti, a se medesmo odïoso;
disperato, fremente, i primi effetti
della terribil mia vendetta provi.[530]

ma, nella plurima moltiplicazione degli inganni, lo stesso Giora e il padre di Piramo, Zopiro, dissimulano dinanzi al sovrano Assur la loro avversione nei confronti delle nozze:

Giora: Il figlio
di Zopiro nemico, al rege ardiva
chieder tua destra di sue imprese in premio;
senza il mio assenso, ei la promise, e spera
por fine agli odi nostri…
Tisbe: Ah dimmi, al rege
che rispondesti?...
Giora: Al suo voler fu forza
ceder, prudenza il volle…
Tisbe: E promettesti…
Giora: Che a Piramo tua destra in questo giorno
al pregar suo concessa avrei…
Tisbe: Fia vero!...
Oh, gioia!.... Ah, caro padre!...
[…]
Giora: Tu forse
tal nodo hai grato? E l'aborrito figlio
dell'esecrabil mio nemico… Oh rabbia!

[529] Ivi, I, iv, 201-217, p. 30.
[530] *Piramo e Tisbe. Tragedia di* GAETANO PARIGI *di Figline in Valdarno*, Cremona, presso Giacomo Dalla Noce, 1819, III, iii, 123-134, pp. 38-39.

Tu tremi, ed in pallor di morte il volto
ti si pinge?... Ed il pianto in larga copia
ti scorre? Io raccapriccio…
Tisbe: Oh inganno!
Ahi me delusa!...[531]

Zopiro: Speri tu forse
piegarmi a tuo favor?...
Piramo: Ma pur l'assenso…
Zopiro: Detti a maggior tua pena…
Piramo: Oh, ciel, tant'ira!...
Zopiro: Eterna in me sarà.
Piramo: Ma in faccia al rege…
Zopiro: Finger fu forza.[532]

Piramo [*a Mitrane, suo confidente*]: Al rege in faccia
[mio padre Zopiro] dissimulò; tutto promise; appena
però partito ei fu leon furente
parve… vietommi di seguirlo…[533]

Allo stesso modo, del resto, Zambri, figlio di Assur, innamorato non ricambiato di Tisbe, su consiglio di Giora, simula di cedere di fronte al padre che gli impone il matrimonio con la figlia del sovrano d'Egitto:

Giora: […] Per or mestier t'è d'uopo
finger, frenarti, e quindi…
Zambri: E finger sempre:
altro insegnar non sai?...
Giora: Di corte, o prence,
è l'arte prima questa; e sempre in alto
simulazion qui fortunata ascende. [534]

Giora: […] ma tuo padre appunto
giunge, e, più ch'altro, or qui compor t'è d'uopo
l'agitato tuo aspetto, onde il violento
contegno assumer di finzione accorta.
Zambri: Di debolezza e di viltade figlia,
oh quanto mai bassa finzion ti abborro! [535]

Assur: […] Degna tua sposa
l'egizia principessa esser può sola;
né può cangiarsi mai quanto dispose
util dei re, voler di padre. Esempio
ti sia di Giora il sonno. Ei sposa accorda,

[531] Ivi, II, iii, 135-154 (con tagli), pp. 26-27.
[532] Ivi, I, v, 267-271, p. 18.
[533] Ivi, I, vi, 284-287, p. 19.
[534] Ivi, I, i, 74-78, p. 10.
[535] Ivi, I, i, 112-117, p. 12.

vinto ogni sdegno, a Piramo la figlia.
Tu pur l'imita, e una passïone incauta,
ch'esser può a ognun fatal, sgombra dal petto.
Zambri: Allor che un Padre, un Re parla dal trono
ad un suddito, a un figlio, è grave troppo
periglio opporsi… Io cedo; e, qual tu brami,
tutto di Giora il senno imitar giuro.[536]

Come si intuisce già da questi estratti, nella tragedia di Gaetano Parigi, il *plot* si complica vertiginosamente. Il fatto è che si assiste ad una proliferazione delle simulazioni e delle dissimulazioni, correlata, nella sostanza, ad una moltiplicazione delle immagini dei padri-tiranni: i tre personaggi dei *patres* (il sovrano Assur, Zopiro, Giora) tutti egualmente ostacolano le nozze desiderate dai loro rispettivi figli (Zambri, Piramo, Tisbe). Per effetto di tale dilatazione, quasi paradossalmente, il matrimonio tra i due protagonisti, giusta la prefigurazione del Coltellini,[537] risulterebbe assai gradito alla somma autorità del sovrano, che, attraverso tali nozze e quelle del proprio figlio con la principessa egizia, garantirebbe al proprio Stato una 'doppia' pace, interna, con il sopimento dell'odio interfamiliare, ed esterna, con la ratifica del trattato con l'Egitto. Nonostante si profili un simile modello di sovranità illuminata, l'aspirazione alla libertà arriva qui a manifestarsi in una concreta progettazione di un tirannicidio (o, più precisamente, di un colpo di stato) da parte del figlio del sovrano, Zambri (il cui desiderio amoroso è stato, come si è detto, conculcato dal padre):

Zambri: Ma pur, com'io già credo, s'ei ricusa
ragioni e preghi, un mio disegno ardito
seguir vorrai… Vasto, sublime in mente
pensier mi bolle da gran tempo… È questo,
sì questo è forse il sospirato giorno
termine al soffrir nostro… Or lascia ch'io
l'ultima volta a lui favelli e s'abbia
poscia il danno ch'il vuol… Già troppa io sento
smanïosa rabbia in cor… Vedrai ch'io l'onte,
io mai non soffro invendicato.
Giora: E quale
disegno… Or forse vuoi?...
Zambri: Prendermi il trono.
Giora: Il trono!... E al padre?...
Zambri: Sì, togliere io debbo
ad un padre tiranno, a un re tiranno
sommo poter, di cui soltanto abusa
per opprimerci tutti, e a me dovuto
già da molti anni. Or suo rigor mi tragge

[536] Ivi, I, ii, 155-166, pp. 13-14.
[537] Cfr. *Piramo e Tisbe. Intermezzo tragico a tre voci*, cit., I, 1, 78-81: «*Piramo:* […] tutta / Babilonia è per noi, de' padri irati / a placar l'odio, e sforzeralli; quando / non basti l'amistà, regio comando».

al passo ardito; ed io del grave scettro
ben saprò torgli il peso, ch'ei mal puote
sostener con senil braccio tremante,
quindi a degna di lui vita privata
dannarlo…
Giora: E come a così vasta mole
dar base?...
Zambri: In corte valorosi, arditi
Amici molti io tengo, e ad un mio cenno
pronti fien tutti. Unisci ad essi i tuoi,
vedrai, che tosto…
Giora: La mia vita, il sangue,
gli Amici miei, tutto è a te sacro, o prence,
da quest'istante…[538]

Zambri: Tutti
per me son presti a imprender tutto.
[…] Possanza, onori, ed oro
largo promisi. Delle schiere i duci,
che odian Piramo a morte, i primi sono
l'impresa a favorir, satrapi, e grandi
entro la reggia guadagnai. Non resta
che il sol volerlo a compir l'opra.
[…]
Giora: E core avrai?...
Zambri: Pur ch'io
l'abborrito rival punisca, e Tisbe
col trono ottenga, non v'ha cosa al mondo
che infonda in me timor.
[…] In questa
notte che segue, entro la reggia dato
a me sarà lo scettro. Ivi adunati
i grandi fieno a d'uopo tal. Le guardie
a noi vendute son. Balzato appena
dal trono il padre, e nel più interno loco
della reggia guardato, al nuovo giorno
correr voce farem, ch'ei volontario
abbia il poter sovrano in me trasfuso.[539]

Per tragica ironia, proprio quando il progetto di tirannicidio è sventato e le due famiglie rivali non possono che giungere, pur forzatamente, alla pace e quindi all'accettazione delle nozze, la fuga dei giovinetti, già avviata, li conduce necessariamente, secondo le note modalità, alla morte:

Piramo: Io Tisbe uccisa
credei seguirla…
Tisbe: Ed io morir con esso

[538] *Piramo e Tisbe. Tragedia di* GAETANO PARIGI, cit., I, i, 86-112, pp. 10-12.
[539] Ivi, II, v, 207-232 (con tagli), pp. 30-31.

pur volli.
Mitrane: Oh, Dei! Quando in lor, spenta ogn'ira,
unir doveansi vostre destre…
Tisbe: Oh! Ch'odo!
Qual ria sciagura!... Ma se fur sepolti
per cagion nostra gli odi atroci… Lieti
morir possiam… […]
Mitrane: Da sì atroce vista
traggansi i padri oppressi!...
Zopiro: Oh, notte orrenda![540]

Ora, se le tragedie di Giulio Trento e Gaetano Parigi amplificano spunti già variamente presenti nell'universo melodrammatico, Giambattista Grilli Rossi (1768-1837), professore di eloquenza e poesia presso l'Università di Bologna, dà alle stampe, nello stesso anno in cui si celebra il Congresso di Vienna, un testo tragico estremamente originale, *Lo spettro*.[541] Il drammaturgo parla apertamente nell'*Avviso a chi legge* dell'influenza del teatro anglosassone sul proprio lavoro:

L'autore ha scritto questa sua Tragedia con animo di dare al popolo nostro d'Italia un'idea delle particolarità dell'inglese Teatro, per quanto i più essenziali precetti dell'arte ed il gusto italiano potesser mai comportargli. Non dovrete quindi maravigliarvi, o Lettore, se oltre lo Spettro, che alla Tragedia dà il nome, introdotta vi troverete una Voce interlocutrice, ed una Lionessa, ed alcuni portenti dallo Spettro stesso operati, e molta pompa, ed azione istrionica minutamente con note a' suoi luoghi descritta, e quel non so che di seppellimento o mortorio in sul finire della Tragedia, essendo queste cose tutte al genio inglese conformi, e foggiate al modo di quella officina. Della stessa ragione si troveranno dagl'intendenti i caratteri e i discorsi famigliari, e soldateschi delle guardie, dal naturale imitati; e i caratteri pure, e i discorsi de' regi personaggi, ne' quali avendo l'autore a poter suo tanta nobiltà riposta, quanta importava a separarli dal volgo, senza tor loro la somiglianza colla vera e non ideale natura, va confidando d'avere ad essi recata in ciò fare quella somiglianza altresì coll'anzidetto Teatro, che era da lui studiosamente cercata in questa

[540] Ivi, V, x, 211-230 (con tagli), pp. 71-72.

[541] La dimensione del fantasmatico si affaccia, sia pur timidamente, già nel libretto del Coltellini: cfr. per es. *Piramo e Tisbe. Intermezzo tragico a tre voci*, cit., II, i, 5-16, [pp. 20-21]: «*Selva antica di Cipressi e d'altre lugubri piante, che serve d'ombroso recinto al gran sepolcro di Nino, che s'innalza a un de' Lati. Notte con Luna. Tisbe:* […] Mi sento / tremare il cor, mancare il piè. Che orrore / m'inspira in sen l'infausta mole, e queste / di sinistro presagio ombre funeste! / Appena il guardo intorno / ardisco sollevar; chiamare a nome / oso appena il mio bene; al fioco lume / della pallida Luna in ogni oggetto / veder parmi una Larva; e fin l'accento, / fin l'istessa ombra mia mi fa spavento. / Infelice! In tanto orrore che farò senza il mio bene». Cfr. per es. anche *Piramo e Tisbe. Tragedia di* GAETANO PARIGI, cit., V, i, 1-16, p. 61: «*Bosco, notte con luna, mausoleo di Nino circondato da alti cipressi. Fontana presso il medesimo. Antico gelso a destra, con sedile da riposarsi all'ombra di quello. Tisbe:* Ecco il loco indicato. Alfine ahi lassa! / pur giunsi… Oimè! Quai triste larve, orrende / ebbi seguaci alla mia fuga… Un gelo / di morte ancor l'imbrividite membra / tutte mi scorre!... Fin la luna stessa / in sangue tinta a me sembrava… Ahi triegua / qui avesse almeno il mio terror!... Ma alcuno, / lassa, non veggo!... E l'ora è scorsa… Oh cielo!... / Il padre forse, e il crudo Zambri… Ah lungi / pensier funesto, lungi!... Oh Numi!... E intanto / cinta qui sol da mille orrori io debbo / tremante starmi, irresoluta! Ah come / lunghi son quest'istanti! Ahi lassa! Ogni aura, / che fra le piante fischiar sento, un cupo / gemito sembra, che la voce imiti / del genitor tremenda!».

composizione. Ora secondo tale divisamento non par che debba l'autore nella presente sua Tragedia venir giudicato allo stretto tenor delle leggi più severe dell'italiano Teatro, ovver del francese; poiché non avrebbe egli potuto seguirle così per l'appunto senza partirsi in tutto dal suo proposito. Ma se egli sia o no conoscente di quelle leggi, siccome gli pare di averlo a sufficienza mostrato prima nelle sue Corone; così è apparecchiato a mostrarlo di nuovo in altro componimento, che è per veder fra non molto la pubblica luce. Sebbene anche in questo, che ora s'imprime, potrà per avventura l'accorto Lettore comprendere da' riguardi, co' quali l'autore è proceduto nella sua imitazione, non esser egli affatto rozzo in quella disciplina. Del resto che pensar si possa di questa Tragedia tanto per la parte, che la detta imitazione riguarda, quanto per l'artifizio all'autore appartenente, ne sarà da' colti ingegni il giudizio; e ne dirà forse un giorno l'avviso suo l'autor medesimo in un suo parere, che darà fuori; in quello inchiudendo ciò che di essa Tragedia avrà egli pensato e ciò che giudicato ne avrà il Pubblico, se questo vorrà pur mai pigliarsi una tal briga. Intanto fatevi oramai a leggere la Tragedia; sulla quale vi basti per ora, che questo solo rammentato vi sia, Lettor cortese, che trattandosi qui d'un ritratto piuttosto, che d'una dipintura di libera invenzione, non dobbiate, oltre i difetti propri dell'autore, de' quali potrete giustamente notarlo, riprenderlo altresì de' difetti propri dell'originale da lui preso a ritrarre; ma vogliate anzi sapergli buon grado d'avere, come gli pare, questi stessi difetti, per quanto pur si potea senza alterar la sostanza della fisionomia dell'originale medesimo, notabilmente ancor minorati. Vivete felice.[542]

Tuttavia, così come l'obbligo dell'elevato stato sociale dei protagonisti del dramma serio ha stimolato, nel libretto del Sertor, lo spessore di significazione semantica di cui si è detto, allo stesso modo la 'moda' del teatro inglese genera, nella tragedia del Grilli, ben al di là di un'epidermica e superficiale contaminazione con la drammaturgia straniera, un significato indubbiamente più vasto e profondo.

Oltre l'oppressiva cortina dell'*Ancien Régime*, si intravedeva nei testi precedenti una speranzosa tensione verso un orizzonte di libertà, da conquistare eventualmente mediante un atto eversivo e rivoluzionario. La fuga dei due giovinetti babilonesi acquistava così il valore di uno sfondamento dello *status quo*, mirante ad un'utopia possibile. Si vedano i seguenti due esempi, tratti rispettivamente dall'intermezzo del Coltellini e dalla tragedia di Giulio Trento:

Piramo: Mi gela il cuore. D'un genitor tiranno
tanto può l'ira? E a questo
d'un ingiusto rigor colpo fatale
non cercheremo alcun riparo?
Tisbe: E quale?
Piramo: La fuga.
Tisbe: E dove? E quando?
Piramo: In questa notte, in parte ove non giunga
l'arbitrio de' tiranni; ove nel seno
d'un'innocente libertà, non provi,
non riconosca il cuore
altra legge in amar se non d'amore.
Fuggiam dove sicura
in dolce libertà
contenta povertà

[542] *Lo spettro. Tragedia di* GIAMBATTISTA GRILLI *bolognese*, Bologna, Tipografia de' Franceschi alla Colomba, 1815, *Avviso a chi legge*, pp. VII-IX.

scelse il soggiorno.[543]

Piramo: Tutti sapran che non rea mente o vana
leggerezza n'addusse a fuggir ambi
dal natio tetto; una tiranna forza
odian gli uomini tutti: ognun rientra
nei dritti di natura; e lieti sono
se l'oppresso trionfi […].[544]

Non così nella tragedia del Grilli. La restaurazione dei sovrani sui loro rispettivi troni ha completamente annullato l'orizzonte, per quanto fragile ed utopico, della libertà. Inquietante, soffocante, oppressiva, la tirannide è avvertita, allora, come un peso ineludibile. Ha il volto, nel testo del Grilli, non solo e non tanto del tiranno di turno, Beleso, padre di Tisbe, quanto di uno spettro, che decide, stabilisce, indirizza il corso degli eventi, e a cui davvero non ci si può ribellare.

Di fronte alla proliferazione di personaggi soltanto allusi o addirittura assenti dal racconto originario (i genitori di Piramo e di Tisbe, i confidenti dei giovinetti e dei genitori, gli spasimanti non ricambiati, ma indicati come legittimi dai matrimoni combinati, etc.), il drammaturgo gioca una carta spiazzante, come per rammentarci che il personaggio più importante e decisivo, fino alla sua riscrittura, è stato completamente tralasciato.

Questo personaggio è lo *spettro*. E nello spettro si saldano metafisica e fisica, potere del Destino (quel destino enfatizzato fin dalle riscritture medievali) e potere dell'umana tirannide.[545] Non si dà ormai alcuna possibilità di un qualche riscatto, di una qualche *rêverie* fantasmagorica di libertà.

È lo spettro a spingere Tisbe, già unita con segrete nozze a Piramo,[546] a commettere un sacrilegio nell'indossare il velo di cui è cinta la statua della dea Astarte (si osservi

[543] *Piramo e Tisbe. Intermezzo tragico a tre voci*, cit., I, iii, 213-228, [pp. 13-14].

[544] *Piramo e Tisbe. Tragicommedia semplice nuovissima*, cit., II, v, 271-276, p. 33.

[545] Probabilmente, nello spettro-Destino è possibile avvertire, ancora una volta, una filigrana dell'*Orbecche* del Giraldi, in cui l'avvio della vicenda è segnato dall'intervento 'metafisico' della dea Nemesi e delle Furie infernali (I, i), intenzionate a punire il tiranno Sulmone, e dell'ombra di Selina (I, ii), desiderosa di vendicarsi della figlia Orbecche, 'rea' di aver rivelato in tenera età la sua relazione incestuosa con il primogenito e di aver quindi indirettamente causato la sua uccisione per mano del marito.

[546] Cfr. *Lo spettro*, cit., I, iv, 151-161, pp. 8-9: «*Piramo:* […] Io son tuo sposo insomma; e se mal femmo / contro il voler de' crudi padri nostri, / che noi pari d'età, d'amor, di sangue / ne volean per lor odio empio disgiunti, / se mal femmo ad amarci, or quel che pria / fu colpa, ora è virtù; ma fu l'amore / anco virtute, ché fu degno e casto. / Ma dopo il santo nodo, or non debb'io / viver colla mia sposa? E viver posso / qui teco, s'egli è occulto il nodo, e fora / il peggio rivelarlo?»; I, iv, 172-176, p. 9: «*Piramo:* […] Temi tu l'ira degli Dei? *Tisbe:* Per questo / venir ripugno. *Piramo:* Anzi per questo or pronta / venir dei col tuo sposo. Questo anello, / ch'or rechi in dito, e ch'io ti porsi all'ara, / di', che t'impone, o Tisbe?»; II, vii, 86-92, pp. 17-18 [dopo la fuga dei due giovinetti]: «*Assure [gran sacerdote]:* Odi: non tutti forse rei; poi quelli, / che vie più rei tu fai, non son poi tanto (*il Re vuol partire*) Attendi – sposi son. *Beleso [sovrano, padre di Tisbe]:* Chi sposi? *Assure:* Tisbe / e Piramo. *Beleso:* Da quando? E chi li fece / senza di me? Come il sai tu? Via, narra. *Assure:* Va, sappi questo intanto; al tuo ritorno / chi, come e quando ti sarà poi detto»; II, viii, 96-

l'originale risemantizzazione di un oggetto quasi sempre re-immesso nelle riscritture senza alcuna variante):

Atrio della Reggia di Babilonia, con simulacro in mezzo della Dea Astarte, coperta sopra le vesti d'un velo disteso sino a' piedi, davanti alla quale arde un candelabro a più lucignoli, che illumina il luogo.
[…]
Piramo: Tisbe è mia, Spettro; e Piramo vo' darti
qual tu tel merti: esci; o 'l suo ferro in petto,
ombra nata a perir due volte, avrai.
Spettro: Serbalo intatto ad altra impresa.

117, pp. 18-19: «*Azema [regina, madre di Tisbe]:* O nobil cor! Quanta mercé ti deggio / della pietosa tua menzogna. Udii… *Assure:* Menzogna? Ah no; quant'io gli ho detto è il vero. / Piramo e Tisbe sì del nodo santo / avvinti sono. *Azema:* E fia pur ver? Da quando? *Assure:* Ben da sei lune. *Azema:* E come io mai nol seppi? / Pur tutto a me dicea Tisbe. *Assure:* Ne fei / divieto alla donzella io stesso, assai / temendo i casi, onde il geloso arcano, / anco voi non volendo, a luce forse / potea venir con danno vostro. *Azema:* Oh almeno / salva è la sua fama! Or posso almen miei voti / porgere al Ciel per lei con più fidanza. / Ma chi ne strinse il nodo? Tu? *Assure:* Zoemo / sacerdote, che poi di mio consiglio / sott'altro color ginne a Menfi in salvo, / per ogni evento. *Azema:* O lui felice! E Tisbe / e Piramo? Ah sventura! Io non lodai / questo amor mai, perché a Beleso spiacque, / ed Evilmero [il padre di Piramo] gli è avversario antico; / mai poi che pur s'amavano, e son sposi, / Dei, salvateli voi: di cuor ven prego». Il motivo delle nozze segrete, già presente tanto in *Romeo and Juliet* quanto nell'*Orbecche* (cfr. *Scelta di rare e celebri tragedie […]*, cit., p. 115: «Quattr'anni ha già, come tu sai, ch'io presi, / per mio marito il mio fedele Oronte, / senza dirne parola al padre mio»), così come nel volgarizzamento dell'Anguillara (che probabilmente dipende in questo dalla novella del Bandello: cfr. GABRIELE BUCCHI, *«Meraviglioso diletto». La traduzione poetica del Cinquecento e le* Metamorfosi d'Ovidio *di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, cit., pp. 191-192), affiora anche nella tragedia di Gaetano Parigi: «*Tisbe:* Ah forse / veraci sono i detti tuoi! Ma oh cielo! / Seguirti io non tua sposa… *Piramo:* A me tua destra / porgi… Alla mia di tutti i Numi in faccia / l'unisco, e il cor, l'alma, la fe', che sempre a te serbai, quivi di nuovo or offro, / dono, consacro, ed in eterno. Unisci / Tisbe il tuo assenso… *Tisbe:* Ah sì, mia destra prendi, / amato ben, sola mia speme!... Oh cielo! / Che ardisco? Oimè!...» (*Piramo e Tisbe. Tragedia di* GAETANO PARIGI, cit., IV, ii, 105-114, p. 51). Sulla questione, cfr. FABIO BERTINI, *«Havere a la giustitia sodisfatto». Tragedie giudiziarie di Giovan Battista Giraldi Cinzio nel ventennio conciliare*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008, pp. 71-73: «col 1563, sfumava un ventennio epocale: quello in cui la pesante reazione che la Chiesa si apprestava a concludere col Concilio di Trento risanciva i capisaldi sul vincolo coniugale che la riforma protestante aveva manifestamente violato […]. […] in merito alla tanto dibattuta questione della fedeltà coniugale, ciò che la Chiesa volle sancire, con conseguente o, almeno apparente, provvedimento abrogativo nei confronti dell'istituto del matrimonio pre-conciliare, comprensivo perciò di tutte le eccezioni a esso correlate, fu la necessità di consacrazione del medesimo attraverso una celebrazione del rito dinanzi a un suo rappresentante. Tant'è che il "*tametsi*" del Canone Tridentino non lascia dubbi al riguardo: il semplice, direi pressoché spontaneo contratto matrimoniale, convalidato dalla *iunctio dextrarum* e dalla immediata o quasi consumazione del vincolo *rato*, finiva fuori legge e non istituiva più alcun impegno coniugale. Là dove la Chiesa, in principio, tollerava un coniugio ratificato dall'assunto "crescete e moltiplicatevi", punto di forza di una finalità accrescitiva che di per sé conferiva sostanza sacrale all'unione, diviene, dopo il '63, inabile a decretare il costituirsi di un sacro vincolo, se privo dell'ufficializzazione del rito al cospetto di un sacerdote che, in nome della Sacra Romana Chiesa, circoscrive i termini degli sponsali nel rigido iterarsi d'una formula».

Piramo: Quale?
Spettro: Tel saprai tu pria che la notte passi.
[…]
Piramo: Va dunque.
Spettro: Vado;
ed al gelso t'aspetto in riva al fiume:
sei tu fermo venirvi?
Piramo: Oh, 'l sai tu pure
il convenuto loco? Ben puoi, Spettro,
pensar ch'io ne verrò; ma là con Tisbe,
per me no, ma per lei, trovarti ancora
non vorrei, tristo.
Spettro: E tu lasciala indietro;
e vieni tu.
Piramo: Con lei, Spettro, con lei
venire io vo'. Le coprirò d'un velo
la faccia, onde non vegga il fier tuo ceffo…
Spettro: Con velo?
Piramo: Sì.
Spettro: Non obbliare il velo.[547]

Tisbe: Teco son. Ma, oimè, che il velo
mancami --- or torno.
Piramo: No no no.
Tisbe: Ma vuoi?...
Or penso sì… se mai l'orrenda voce…
Piramo: Non per la voce --- è da spedirci --- questo
vel della Dea…
Tisbe: Che di'? Sagro è quel velo.
Piramo: Pur che la vetta guadagnar mi basti
di questa base. (*s'adopra a montar sulla base*)
Tisbe: Ah per gli Dei, pon mente,
Piramo, a non cader: non far; è sagro…
Piramo: Or prendi; sagro è sì: ti fia difesa.
Tisbe: Ma, Piramo!
Piramo: Non sono un empio. I numi
veggonmi il cor: stringe il bisogno, e 'l tempo;
prendilo.
Tisbe: Oh Dio! Tu me l'imponi.
Piramo: Vedi
come ben ti s'addice: all'alma Dea
meco t'inchina, e andiam.
Tisbe: Divina Astarte,
al mio sposo obbedisco. Pace, aita ---
Un più bel di mia man tosto n'avrai:
tel manderò fin dalla Media in dono,
se pur fai tu che vi giungiamo in salvo.[548]

[547] *Lo spettro*, cit., I, iii, 65-81 (con tagli), pp. 1 e 4-5.
[548] Ivi, I, iv, 230-247, pp. 11-12.

È lo spettro ad allontanare la scorta fedele dei soldati aiutanti di Piramo[549] dal luogo concordato per l'appuntamento:

[549] Perlomeno a partire dal dramma per musica del Sertor, è chiaramente avvertibile il prepotente ingresso, nelle transcodificazioni del mito, di una dimensione prettamente militare, che può arrivare a coinvolgere in prima persona il personaggio di Piramo. Nella tragedia del Grilli, Piramo è un soldato valoroso, figlio di un valente generale, i cui successi militari suscitano l'invidia del sovrano: cfr. ivi, III, i, 1-65 (con tagli), pp. 23-25: «*Un soldato:* Namur, lasciam star questo: il dado è tratto; / noi tutti siam di Piramo e di Tisbe: / deh pure omai giugnessero! […] *Namur:* […] e dir, meschini, che fuggire / debban così! Men piange il cor. […] io so che il Re non ama Evilmero; e da lui qual dà, riceve / forse; ma sai tu ben chi n'ha la colpa? / Io militai sotto Evilmero, e fui / della falange sua primo stendardo, / quando s'andò del Re Necáo sul Nilo / a fiaccar le corna; allor Beleso / tutto fidava in Evilmero; e caro, / quant'altro mai, se l'ebbe; ma dappoi / che noi Menfi prendemmo; e noi, dich'io, / perché Namur primiero il suo stendardo / conficcò ardito infra mill'aste ed urti / sul terrapien nemico; or da quel giorno, / perché tutti esaltavano Evilmero, / e il dicean vincitor di Menfi solo, / astio ed orgoglio l'amistà guastaro. / Aggiungi l'esser egli al trono appresso / più d'ogni altro, ed aver Piramo figlio, / che giovincello allor, di quella impresa / fu pur non poca parte; e sempre poi / crebbe in prodezza e in senno; e il non avere / del miglior sesso il Re prole nessuna; / metti anche a conto il sussurrar di corte / e degli emuli occulti i mossi ad arte / tristi sospetti, e le temenze infinte; / ecco tutto il mistero, ma dir puoi / tu, dir può alcuno, chicchessia, ch'egli abbia / dato cagione al Re d'essergli avverso? / Non l'ama, dici: è vero: ma chi puote / amar, se non è amato? E non dovea / il Re prezzare i merti suoi? Gli agguati dissipar de' ribaldi; e l'empie reti / rompere ed annullar?». Nella tragedia del Parigi, Piramo è un generale che ha riportato una gloriosa vittoria in Egitto; il sovrano, pertanto, non può rifiutare di concedergli le ambite nozze con Tisbe: cfr. *Piramo e Tisbe. Tragedia di* GAETANO PARIGI, cit., I, iii, 178-181, p. 14: «*Assur [a Piramo]*: Ben venga il padre illustre / di così prode figlio. Ogni promessa / attener ben saprò. Scordar non debbo / che questa pace [con l'Egitto] di tue imprese è frutto». È a questa figura di Piramo-soldato che Tommaso Gherardi Del Testa (Terricciola, Pisa, 1814 – Pistoia, 1881) guarda nello scherzo tragicomico in un atto *Un brillante in tragedia* (*Teatro comico dell'avvocato* T[OMMASO] GHERARDI DEL TESTA, vol. IV, Firenze, Tipografia Barbèra, Bianchi e C., 1858, pp. 63-80), che si inserisce nel ricco filone di parodie europee dell'antico mito (la più celebre delle quali è sicuramente quella shakespeariana del *Sogno di una notte di mezz'estate*). Si offre qui di seguito un'epitome del testo: «*Il Brillante:* […] Stasera dunque dovevamo rappresentare: *Un brillante in tragedia*. Per fortuna il manoscritto ha preso fuoco… nel camerino del suggeritore… *Voce di platea:* Solite scuse. […] *Carlotta:* […] Dica, signor Brillante, perché non recitiamo fra me e lei un atto della sua tragedia? *Voce:* Ha scritto una tragedia il Brillante? *Carlotta:* Sicuro, e coi fiocchi!... un genere nuovo. *Voce:* La vogliamo sentire. *Brillante:* Volentieri; ma tutta è impossibile, mancano gli attori; faremo così, racconterò loro l'argomento dei primi quattro atti, e l'ultimo atto glielo reciteremo alla meglio io, la seconda donna ed il trovarobe. *Voce:* Accettato. […] *Voce:* […] Ci dica il titolo e l'argomento. *Brillante:* Il titolo è: Piramo e Tisbe ai bagni di Montecatini. *Voce:* Oh bello! *Brillante:* L'argomento, eccolo. / Argante Duca Barbarossa va ai bagni di Montecatini e s'innamora di Tisbe principessa del Tettuccio, ma Tisbe ama Piramo cavalier di Rodi, che di ritorno da una crociata in Palestina, per un riscaldamento preso in quel clima ardente, è andato insieme col Gran Maestro, e coi suoi compagni di arme, a passare le acque per ordinazione del medico, che per dirla inter nos vuol far l'interesse dello stabilimento. / Atto primo. Gran festa di ballo al Casino, e gioco di faraone e di toppa. Tisbe è la regina della festa, e tutti le fanno la corte. Argante arrabbiato di aver finito i quattrini sull'asso di picche, vuol divagarsi facendo all'amore. Invita Tisbe per una *polka*, ma essa rifiuta perché è impegnata con Piramo. Argante grida: Oh rabbia, e la vuole far ballare per forza. Tisbe gli risponde che per forza non si fa neppur l'aceto, e gli ride sul muso. Il tiranno la schiaffa, Piramo snuda il brando e corre per vendicarla. […] Atto secondo. Amori segreti di Piramo e Tisbe, e dei cavalieri di Rodi con le signore bagnanti e bevitrici dell'acqua salutifera.

All'arrivar dello Spettro la Luna si cela fra' nuvoli.
Spettro: Via di qua.
Namur [*portinsegna amico di Piramo*]*:* Chi se' tu?
Spettro: Via di qua tutti.
Un soldato: Un'Ombra, oimè!
Altro soldato: Uno Spettro.
Terzo soldato: Sì, uno Spettro.
Spettro: Via di qua tosto, o morti siete.
Tutti (*fuorché Namur e Zopiro*)*:* Morti!
Namur: Ma qui s'aspetta il Signor nostro, e seco…
Zopiro [*generale amico di Piramo*]*:* Abbi pietà, grand'Ombra, e…
Namur: La sua sposa.
Spettro: E non andate ancor? Terra, … che sì,
ch'io vi spalanco sotto i piè la terra?
Soldati: Scampa scampa. (*volgono i cavalli per fuggire*)
Namur: Eh fermate!
Spettro: Infin che basta
la foga de' corsier, gitene lunge.
Namur: Alto là.
Spettro: Temerario! E voi, non quinci
ver la città: là tutti inverso i campi,
inverso i campi, io dico.
Un soldato: Ah mal ponemmo
fra gli avelli la stanza.
(*i Soldati [...] si danno a fuggire*)[550]

[…] Atto terzo. Argante ha scoperto gli amori clandestini di Piramo e Tisbe, e giura vendetta. […] Atto quarto. […] Solo vegliava Argante, e seguito da una schiera di Lucchesi avidi di far bottino, circonda il palazzo del Tettuccio, scanna le sentinelle, entra nel quartiere di Tisbe, la rapisce in veste da camera, e la conduce in un suo castello al Borgo a Buggiano. […] *Carcere sotterranea.* […] *Piramo [a Tisbe]:* Alfin conobbi il nome del rapitor feroce, / e mi slanciai sul dorso del corridor veloce. […] Or io son teco, attendere convien l'amica schiera. / Poi tremi il vile Argante, ei non vedrà la sera. […] *Voci:* All'armi, all'armi. *Piramo:* Ah giungono i forti miei guerrieri, / odo dell'armi il sonito… nitriscono i corsieri; / che io corra… *Tisbe:* Ah no, mio bene, non mi lasciar così, / lascia che i tuoi si battano… li aspetteremo qui. *Piramo:* Oh ciel, sei tu che a Piramo una viltà consigli? / Che io sfugga una battaglia! Donna, per chi mi pigli? *Tisbe:* Deh, mi perdona, o intrepido campion di Palestina […] *Argante:* Volete questo Piramo? […] *Tisbe:* Lo voglio. *Argante:* Ebben, Madama, Piramo vostro avrete. […] Olà. (*entra il suo seguace trascinando un morto coperto della tunica*) *Tisbe:* Che miro? morto… (*si butta sul cadavere e poi balza in piedi*) *Argante:* Tal ve lo rende Argante. *Tisbe:* Oh Piramo, oh mio bene. Tiranno dispietato. *Argante:* Sfogatevi Madama, ma il boia… è preparato. *Tisbe:* Il boia? *Argante:* Ad un mio cenno… fra le mie braccia, o sua. *Tisbe:* Il boia… oh qual ribrezzo!... signore… io sarò tua. *Argante:* Ah finalmente… *Tisbe:* Vedimi… pentita. *Argante:* A questo seno, o Tisbe, voglio stringerti. *Tisbe:* (*di nascosto si leva la freccia dai capelli, poi*) Stringimi… (*lo abbraccia*) ed io… ti sveno. (*rapidamente lo trafigge*) *Argante:* Ahi! Perfida… […] *Tisbe:* È morto… amato Piramo, accoglimi al tuo fianco / se unita a te di vivere a me negò la sorte, / del mio destin son lieta, ché mi fa tua la morte» (ivi, scena I, p. 66; scena III, p. 68; scena IV, pp. 69-72; atto quinto di Piramo e Tisbe, scena IV, p. 77, scena V, pp. 77-78; scena VII, pp. 78-80).

[550] *Lo spettro*, cit., III, iii, 100-112, pp. 27-28.

così come a far svenire Tisbe, obbligando Piramo a cercare una qualche erba medicamentosa:

Spettro seduto sul sepolcro di Nino rimpetto al lume della Luna. Dopo breve pausa, Piramo a cavallo, Tisbe seduta sul palafreno.
Piramo: Via, fa' cor, mia diletta; il maggior rischio
passato è omai; più ch'andiam lunge, o Tisbe,
da Babilonia, più securi siamo.
Come ti senti?
Tisbe: Ah non so --- teco sono,
e mi basta --- né vo' del cor gl'infausti
palpiti or più… Ma dove, oimè, i soldati
sono?
Piramo: Oh non son là presso il gelso? Olà,
soldati --- olà, Namur, Zopiro ---
Tisbe: Oimè,
che nessun ci ode --- oh Dio!
Piramo: Non ti smarrire:
saran là oltre giti.
Tisbe: E non è questo
il convenuto loco?
Piramo: Era --- sì --- questo ---
ma per error saran trascorsi innante;
gli aggiungerem --- non è 'l ver, Tisbe?
Tisbe: Vero ---
ma tu pur dubbio stai?
Piramo: Dubbio? Che parli?
Andiam: pungi il destriero.
Tisbe: Oimè, mi sento
quasi meno venir. Piramo, accorri.
Piramo: Troppo ah ti abbatti!
Tisbe: Oimè!
Piramo: Reggiti, oh Dio,
tanto ch'io scenda.
Tisbe: Vieni.
Piramo: Ecco son teco.
Lascia ch'io tragga appiè del monumento
di Nino, il palafren: là su que' gradi
scender potrai soavemente.
Tisbe: Oh Dio!
(*con grido di spavento vedendo lo Spettro*)
Piramo: Che fu?
Tisbe: Là là… mi moro. (*cade svenuta*)
Piramo: Ah, sei di nuovo
qui, Spettro iniquo? Oh la bell'opra invero,
far tramortire donzelle!
Lo Spettro tocca in mezzo al capo colla verga i due cavalli, che prendono la fuga; indi sparisce; e la Luna ricompare.
Piramo: Oh già ti parti? (*allo Spettro*)
Ché non fai pur tramortir me? --- mia vita,

prendi core, in te riedi --- è già sparito ---
mia Tisbe, m'odi? --- fammi cenno --- o Dei,
sarete or tutti a' danni miei giurati?
Zopiro --- Araspe --- ahimè misero! --- torna,
mia Tisbe, in te --- passò il periglio --- oh sorte!
Che farò mai? --- Fiero è il deliquio suo ---
Se fresch'onda di fonte --- ovver se meglio
alcun possente odor d'erbe vivaci ---
ah sì; qua presso --- ma lasciarla --- Tisbe ---
Tisbe, rientra in te --- scotiti --- andianne ---
È questo il tempo --- oh Dei! Proviam dell'erbe…
Ma s'alcun giunge intanto; oh sì del tutto
infelice ch'io debba esser, pe' Numi?
E in sì tard'ora?... Ah s'anco vien qualcuno,
avrà pietà dell'innocente --- e s'ella
in sé torna frattanto, e non mi vede? ---
ma il rischio incalza ad ogni istante --- oh Dio ---
volo (*accostandosi all'orecchio di Tisbe*) a ricorre nardo e panacea
ed altro a richiamarti, o Tisbe, in vita,
e riedo tosto, in men che il dico, o Tisbe.
Intendi? Vado e riedo --- Oh Dei, l'affido
alla vostra pietade --- a voi clementi.[551]

è ancora lo spettro a far entrare in scena la leonessa:

(*oscuramento della Luna*)
Spettro: O lionessa insanguinata, vieni
dalla lontana caverna qua tosto
per mia virtute; e tu, donna, ripiglia
i sensi. Il resto andrà da sé. Sono io
obbedito? Sì, sono --- (*si fa riveder la Luna*)[552]

e a far sì che infine si realizzi, nella lugubre cornice di una grande cappella cimiteriale a più sale, un'indicibile carneficina:

Fuori Spettro, Azema con Piramo e Tisbe morti. Dentro Beleso, Evilmero, Namur, Soldati. Azema sempre rivolta verso il corpo della figlia, e senza vedere lo Spettro, che va a sedersi in sui gradini del monumento, ove sono entrati il Re e gli altri.
Azema: Misera figlia, questo fin dovea
dunque toccarti?
Lo Spettro batte una mano sulla soglia dell'avello; e di dentro:
Beleso: Empio Evilmero, mori.
Soldati: Oh! (*grido di orrore de' soldati, e strepito d'Evilmero, che stramazza*) *Azema si volge alla voce, vede lo Spettro, e spaventata ricade nella positura di prima. Frattanto dentro*:
Beleso: Per te spenta è Tisbe.
Namur: Ad Evilmero
questo? E Namur si starà lento? Muori,

[551] Ivi, III, v-vi, 121-167, pp. 29-31.
[552] Ivi, III, vii, 168-172, p. 31.

(*Azema torna a levare il capo, mentre lo Spettro batte di nuovo sulla soglia la mano*)
tu pur, tiranno. (*strepito del Re, che cade*)
Soldati: Oh il Re! Namur s'uccida,
Namur fellone.
Azema: Oh Dio! Del Re che han detto?
Si leva per incamminarsi, ma spaventata per lo Spettro tuttavia presente, si arresta istupidita e tremante. Mentre avviene questa azione di Azema, si ode dentro cozzo d'armi e calpestio; e lo Spettro percuote per la terza volta colla mano la soglia; e dentro:
Soldati: Muori, fellon rio, muori.
Namur: Ho vendicato
Piramo, Tisbe ed Evilmero --- io --- moro ---
contento.
Lo Spettro sparisce sprofondando sotto la soglia del monumento. La Luna torna a farsi vedere.[553]

Lo spettro, raffinata maschera entro cui si cela l'incombenza tirannica del Potere, umano e sovrumano, è, in definitiva, potentemente individuato come l'invisibile centro propulsore della tragedia. Tirannide del destino e destino della tirannide finiscono per saldarsi: non può che consistere in un destino cupo e luttuoso l'esito ultimo di un solido regime monarchico/tirannico ancora di là dall'essere rovesciato, nonostante i tentativi rivoluzionari.

La riscrittura 'corale' sette-ottocentesca dell'antico mito, generalmente tesa ad attribuire la responsabilità della «notte orrenda»[554] in cui sprofondano i due giovinetti babilonesi non alla folle potenza del loro amore, né tanto meno all'equivoco notturno, bensì alla tirannide familiare/politica, e, soprattutto, ad aprire, di fronte alle angosce e alle inquietudini dettate dalle dispotiche violenze dell'*Ancien Régime*, gli squarci e gli spazi utopici di liberazione dell'*oppresso* (e del *represso*: la Tisbe della tragedia di Gaetano Parigi non casualmente parla di «represso amor»),[555] in cui poter finalmente celebrare i trionfi dell'*amore* e della *libertà*, pare, in conclusione, chiudersi a spirale su se stessa nella tragedia del Grilli, in cui le fughe in un altrove socio-ideologico risultano smentite *a priori* dall'incombenza ineludibile dello spettro del destino e della tirannia. È per questa via che il mito antico, eternamente vitale, si presta ancora una volta a dire dei rovelli dell'uomo e della complessa, altalenante parabola della sua Storia, tutta sospesa, nella fattispecie, tra un'euforica, entusiasmante tensione libertaria (e finanche tirannicida) e il pericolo, per l'appunto incombente al pari di uno spettro, del ritorno ad un ordine crudelmente dispotico.

[553] Ivi, V, vii, 163-171, pp. 51-53.
[554] *Piramo e Tisbe. Tragedia di* GAETANO PARIGI, cit., V, x, 230, p. 72.
[555] Ivi, II, iii, 172, p. 28.

CAPITOLO VII

«ET AVEA IL CAMPO INTORNO UN NOBIL CINTO D'OPACHI GELSI». SERICOLTURA E LETTERATURA DIDASCALICA ALL'OMBRA DI PIRAMO E TISBE

I percorsi plurisecolari delle riemersioni e delle riscritture della *fabula* ovidiana di Piramo e Tisbe possono perfino incrociarsi, in virtù della presenza – nel *plot* originario – di un elemento arboreo quale il gelso (le cui foglie costituiscono, com'è ben noto, il nutrimento principale del baco da seta), con quelli della poesia didascalica georgica e della letteratura scientifica d'argomento agronomico-zootecnico, in un'interessante e, per certi versi, assai curiosa linea diacronica che si snoda a partire da un poemetto fine-quattrocentesco neolatino come il *De Sere seu setivomis animalibus poemation egregium* di Pier Francesco Giustolo da Spoleto per arrivare sino ai trattati e agli opuscoli sette-ottocenteschi variamente dedicati alla bachicoltura, alla gelsicoltura e alla sericoltura.

Si tratta, a ben vedere, di un orizzonte tipologico di lunga durata, in cui l'archetipo ovidiano si trova, direi, suo malgrado, ad essere innestato in un ben peculiare universo di interessi agricolo-economici completamente estraneo alle più autentiche *intentiones auctoris*: un orizzonte a mio avviso assai interessante che propone agli occhi dell'indagatore, anche soltanto in ragione della cornice contestuale e argomentativa, un riuso (e talora anche una declinazione formale-contenutistica) molto originale, idiosincratico, quando non straniante, del mito di partenza e che purtuttavia non mi pare sia stato mai al centro di una specifica attenzione euristica.

Il riferimento al mito spesso assume unicamente le forme di una micro-allusione dotta, una lieve filigrana di erudizione eziologico-mitologica, come per esempio nel caso della *Coltivazione* (1546), poema didascalico in endecasillabi sciolti di Luigi Alamanni (1495-1556):

> Fatto questo ciascun cercando vada
> qual han le piante sue patria più cara,

qual aggian qualità, chi brame il Sole,
chi cerchi l'Aquilon, chi voglia umore,
chi l'arido terren, chi valle, o monte,
chi goda in compagnia, chi viva sola.
Veggia il dolce arbuscel che Bacco adombra;
veggia l'arbor gentil da Palla amato,
il Parnassico allor, l'aurato Cetro,
[…] la pianta veggia
che Tisbe e 'l suo Signor vermiglia fero:
la cui fronde ha virtù ch'il verme pasce,
che 'n sì bella opra a se medesmo tesse
onorato sepolcro, e morte acerba,
e dai Seri, e da gli Indi il filo addusse,
onde il Mondo novel si adorna e veste.[556]

oppure, talvolta accompagnato dalla citazione dei versi danteschi rammemoranti l'antica vicenda (*Purg.*, XXVII, 37-39), si configura nei termini precipui di un'*auctoritas* storico-agronomica *sui generis* («la favola […] sempre asconde nel suo velo la verità») nell'ambito della complessa e articolata discussione scientifica concernente le divergenze tra le due varietà botaniche del moro (*Morus alba* e *Morus nigra*) e/o la cronologia della loro diffusione, come nel caso dei tre seguenti *excerpta*, tratti rispettivamente dalla dissertazione di Michelangelo Loccatelli, *Su la corrente malattia de' gelsi* (1773), dalle 'memorie' costituenti *Il setificio* di Francesco Griselini (1783) e dalle *Istruzioni per correggere gli abusi nella coltivazione dei gelsi e dei bachi da seta* di Luigi Cocchi (1820):

Ognuno sa esservi due sorta di Mori, uno detto volgarmente *nero*, e l'altro *bianco*. Si sa ancora quanto il Moro nero sia più forte dell'altro, giacché il tronco del primo è assai grosso, torto, e nodoso, ricoperto d'una corteccia ruvida, e dura, il suo legno è ben consistente, e robusto con radici grandi, e forti, che si dilatano; laddove il bianco, che si dice aver avuta l'origine sua dall'innesto de' rami del Gelso ordinario sul Pioppo bianco, a comparazione del primo è molto più dilicato nel tronco, nella corteccia, ne' rami, nelle foglie, e nelle radici, e perciò più soggetto all'intemperie, ai predominj, ed alle sensazioni del freddo, dell'acqua, dell'aria, e della terra. Lasciando tutte le erudite suddivisioni, che veder si possono ne' Botanici, io dico che l'aver abbandonati i Gelsi negri per sostituirvi generalmente li bianchi è una ragione […] del vedersi tanti Gelsi perire. Ho diligentemente cercato negli Scrittori, ed ho anche chiesto agli Eruditi, quale delle due specie de' Mori fosse anticamente in uso, e tosto mi hanno fatto osservare quel passo della Volgata, nel quale si narra il fatto di Antioco Eupatore, che venendo per debellare Giuda Maccabeo, mostrò dei panni tinti nel succo delle more e dell'uva a' suoi Elefanti per accenderli di coraggio. Dall'altro canto la favola, che sempre asconde nel suo velo la verità, ci fa sapere in Ovidio che il Gelso era co' frutti bianchi, e che il sangue degl'infelici Piramo e Tisbe li fece divenir poi rossi; onde ebbe a dir Dante: "Come al nome di Tisbe aperse il ciglio / Piramo in su la morte, e riguardolla, / allor che il Gelso

[556] *La coltivazione di* LUIGI ALAMANNI *e Le api di* GIOVANNI RUCELLAI, *con annotazioni del dottor* GIUSEPPE BIANCHINI DA PRATO *sopra la coltivazione e di* Roberto Titi *sopra le api*, Milano, della Società Tipografica de' Classici Italiani, 1804, p. 28; cfr. ivi, nota 2: «Il verme da seta fa il bozzolo, e imprigiona se stesso dentro al medesimo, e poi n'esce fuori, divenuto farfalla. Sono bellissimi quei versi di Dante *Purg.* can. 10: "Non v'accorgete voi, che noi siam vermi, / nati a formar l'angelica farfalla, / che vola alla giustizia senza schermi?"».

diventò vermiglio". E veramente prima che fosse in uso la educazione de' vermi da Seta, io credo bensì che vi fossero in Italia i Mori; ma come che non servivano che alle mense, ed alla medicina, che ne formava l'antiquato sciloppo chiamato *Diamoron*, così penso che solo si coltivassero assai quelli che producono il frutto negro grande, e che si mangia, e dei quali ne resta ancora qualche pianta ne' nostri orti per genio, e bizzarria. Ma quali Mori si usassero allora che i filugelli comparvero, io non vel saprei dire fondatamente: se pure non voleste aver per buona la conghiettura, che essendoci venuti i vermi dalla Calabria, e dalla Sicilia, ove le piante de' Mori negri sono ancora in grand'uso, con essi pure ci fosse anco passata la qualità del lor cibo. È notabile che nel 1435. i Pesciatini, che già aveano editti per la educazione di tali piante, posero un'iscrizione a certo Francesco Buonvicini, il quale portò alla sua patria *exoticam Mori plantam*: e come sappiamo che questi avea viaggiato in Levante, così stimo vera la conghiettura del Targioni (alla quale però non si conferma il Manni) cioè che egli vi portasse le barbatelle di Moro bianco.[557]

Plinio, il naturalista, e *Palladio*, l'agrofilo, rammentano due sorta o varietà nel gelso nero, cioè la *Ostiense* e la *Tusculana*, che da gran tempo, trasferite dall'Asia, si coltivavano in Italia a cagione del loro frutto, il quale come per delizia sulle più laute mense apprestavasi. Essi due Latini autori però, del pari che i Greci *Teofrasto* e *Dioscoride*, nessuna menzione fanno di quello bianco; ma da un passo di *Ovidio* nelle Metamorfosi, ove canta degli amori di *Piramo* e *Tisbe*, nonché da un altro di *Berizio* ne' Geopponici [lib. X], conghietturasi, che agli antichi non fosse ignoto, benché ad essi sconosciuto l'uso per la nutrizione de' bachi da seta. Che che però siane di questo, noi solo ci contenteremo dire: che, trasferita quest'ultima specie dall'Asia in Europa, e di qui recentemente passata anche nell'America, ella è cosa mirabile, che in essa tante siano derivate varietà, quante sotto l'incongrua distinzione di specie indicate ne vengono dai più illustri Botanici e Naturalisti.[558]

---

[557] *Su la corrente malattia de' gelsi. Dissertazione del signor* MICHELANGELO LOCCATELLI approvata dalla Pubblica Accademia di Agricoltura di Verona, [Verona], nella Stamperia Moroni, 1773, pp. 9-11; il brano continua così: «Che che sia però di ciò leggendo gli Autori di Agricoltura dei tempi più bassi vi troviamo in essi nominate tutte due le specie, ma preferita però per il governo de' Bachi quella del negro: il Corsucci: *Avete a trovare i Mori negri quando ne possiate avere, perché li Mori bianchi sono molto più deboli, e di minor sostanza*, ed il Vida: *Est bicolor Morus; bombix vescetur utroque, / quamvis Ausoniis laudetur nigra puellis*. Il Gallo però è di altro sentimento, e loda la foglia del Moro bianco, e così anco il nostro Polfranceschi, il quale comincia il suo Trattato insegnando il modo per aver quantità di tai Mori. In tanta incertezza io credo però bene di avanzare una conghiettura, ed è che per Mori bianchi non s'intendessero già quelli, che così chiamiamo adesso detti di *calma gentile*, i quali niente quasi tingono il loro frutto nel maturarsi; ma anche quelli che ora diciamo negri, e che mettono bensì la mora bianca, la quale si colora di un bel vinato alla sua maturità. A questo mi spinge l'osservazione delle piante vecchi nel nostro Territorio le quali tutte, o quasi tutte sono delle qualità che io vi dico, e non trovandosi quelli veramente bianchi, se non se nelle piantagioni recenti. Il che come esser potrebbe se il Polfranceschi, ed il Gallo per Mori bianchi intendessero i moderni? Come che però dei negri, che più tosto rossi dal colore delle poma dovrebbero chiamarsi, ve ne sono molte sorti, così credo che anch'essi passassero sotto la categoria de' bianchi; per distinguerli appunto dal vero Moro di frutto negro, che ora è abbandonato per la educazione de' Bachi. Dopo tutto ciò io conchiudo che l'avere abbandonato le piante che oggi chiamiamo *negre* per sostituire ad esse quelle che diconsi *gentili*, è una […] ragione di vedere molti Gelsi perire» (ivi, p. 11).

[558] *Il setificio ovvero memorie dodici di* FRANCESCO GRISELINI, Segretario giubilato della Società Patriottica di Milano, e Socio delle più illustri Accademie di Europa, sopra i diversi rami georgici, e d'industria che lo costituiscono, tomo primo, in Verona, per gli eredi di Marco Moroni, 1783, *Memoria seconda o istruzione sulla miglior coltura e propagazione de' gelsi bianchi*, § IV. *Delle varietà ne' Gelsi in amendue le indicate specie* [gelso bianco e gelso o moro nero], pp. 77-78: p. 77; le casistiche e le suddivisioni botaniche risultano essere, invero, estremamente minuziose e molto

Il mio lavoro comincerà […] dalla coltivazione dell'albero, le di cui foglie servono ad alimentare i bachi da seta, e conseguentemente a produrne il prezioso loro filo. Questo albero si divide in due specie; una è quella del Gelso chiamato *bianco*; l'altra del Gelso chiamato *nero*, o semplicemente *moro*, a cagione del colore del respettivo frutto, di che il Boccaccio nell'Ameto "*Ti serbo Gelsa bianche et rosse come fuoco*" e d'onde la favola di Piramo e Tisbe accennata anche dal Dante: "*Come al nome di Tisbe aperse il ciglio / Piramo in sul morir e riguardolla / allorché il Gelso diventò vermiglio*". Ambedue producono l'istesso alimento, sebbene sia preferibile quello del *bianco*. Il clima più freddo per altro di alcuni paesi concede la preferenza al *moro*; o sia perché vi resiste più, ossivvero perché dalle osservazioni fatte si è creduto che producesse una seta più forte. Comunque siasi è certo che in generale si antepone il *bianco* perché più presto cresce, o perché possiede altre qualità vantaggiose che qui pare inutile enumerare.[559]

Tuttavia, la ripresa del mito ovidiano può assumere anche contorni quantitativi e qualitativi nettamente più importanti: è questo il caso, su cui ci soffermeremo ampiamente in questo capitolo, del poema didascalico *La Sereide* di Alessandro Tesauro, in cui l'antica *fabula* e, soprattutto, la sua trasfigurazione acquistano un ruolo e una funzione di assoluto rilievo e originalità.

Il conte Alessandro, discendente da un'antica e nobile famiglia di Fossano,[560] «specchio del perfetto gentiluomo di corte» (Giovanni Botero)[561] e padre del ben più

---

più articolate della sola distinzione *alba*/*nigra* (pur diacronicamente soggetta a ripensamenti e ridefinizioni tipologiche: cfr. *infra*, nota 2): per es., nel § V. *Enumerazione delle più comuni tra esse varietà nella specie del Gelso bianco in Italia*, pp. 78-79, l'autore distingue, nell'ambito del solo gelso bianco: 1. «*Gelso bianco* o *Moro bianco*, o *Moscadello* come appellasi nella Toscana»; 2. «*Gelso* o *Moro bianco*, o *Gelso Moscadello* propriamente detto arancino»; 3. «*Gelso* o *Moro bianco di mora maggiore*, detto in qualche distretto della Toscana *Moro bianco di Spagna*»; 4. «*Gelso con mora picciola, di colore tra il bianco e il porporino*, volgarmente detto in qualche luogo *Moro inzuccherato*, in altri, *rosso*, e dov'è coltivato, come nel Parmigiano, *Moro comune*»; 5. «*Gelso bianco o Moro bianco, di foglia morajola, o sia trinciata e con fiore femmina, o a frutto che mora produce*»; 6. «Lo stesso, *solamente florifero, o con fiori a stami, o maschi*, appellato in Toscana *Moresca*»; 7. «*Gelso rosa, o di Roma*, così chiamato in Lombardia»; 8. «Gelso, o moro coltivato nel Parmigiano, Piacentino, ed altrove».

[559] *Istruzioni per correggere gli abusi nella coltivazione dei gelsi e dei bachi da seta del Capitano* LUIGI COCCHI DI FIVIZZANO *al servizio di Sua Maestà Cattolica, Accademico etrusco*, Firenze, presso Giuseppe di Giovacchino Pagani, 1820, cap. I *Coltivazione dei Gelsi*, pp. 9-13: p. 9.

[560] Cfr. per es. *Prefazione del Regio Professore* GIO. ANTONIO RANZA *per l'aprimento della nuova Tipografia Patria*, in *Della Sereide d'*ALESSANDRO TESAURO *alle nobili e virtuose donne libri due*, Vercelli, dalla Tipografia Patria, 1777, pp. V-XVIII: pp. XV-XVI: «E per dir qualche cosa eziandio dell'Autore, e di sua famiglia; è questa originaria e antica di Fossano, congiunta in parentela colle più illustri della stessa, non che di altre subalpine città. Fu madre feconda di chiarissimi ingegni che sostennero onorevolmente le togate dignità principali nella metropoli, e fornirono di bei giojelli la Piemontese letteratura. Antonio Tessauro, avo del nostro Poeta, e primo signor di Sarmatore, fu celebre medico, di cui fa onorata menzione in fine del suo *Apollo* il mio concittadino Francesco Alessandri, chiamandolo Protofisico eccellentissimo, e peritissimo in botanica e storia naturale. Da Polissena Costa di Polonghera egli ebbe Antonino, senatore e presidente, che raccolse le decisioni del senato di Torino, quivi impresse nel 1592. E da questo Antonino ammogliato con Dorotea Capris nacque il nostro Alessandro, di cui si hanno alle stampe alcune rime sparse qua e là, oltre alla *SEREIDE* impressa in Torino per l'erede di Bevilacqua nel 1585 in 4°, scritta da lui in età di 27 anni; ciocchè si raccoglie dall'esser morto di anni 63 nel 1621.

celebre Emanuele («il massimo teorico dell'estetica barocca e autore del *Cannocchiale aristotelico* [1654]»),[562] dà alle stampe tale opera a soli ventisette anni, nel 1585, in occasione delle nozze tra Carlo Emanuele I di Savoia e Caterina d'Asburgo, figlia di Filippo II e nipote di Carlo V, celebratesi l'11 marzo a Saragozza[563] (la dedicatoria alla duchessa è datata al 10 agosto, ossia al giorno in cui il corteo nuziale entrò solennemente nella capitale torinese).[564]

Dello stesso Antonino furono figliuoli, Gaspare Antonio lettore di jus feudale nell'università di Torino, il quale accrebbe le decisioni già raccolte da suo padre, e pubblicò alcuni trattati di giurisprudenza; e Margherita maritata col cavaliere Emanuel Filiberto di Savoja conte di Colegno, già da me registrata fra le Donne Letterate Piemontesi per le opere che lasciò mss. in verso ed in prosa. Finalmente da Alessandro e da Margherita Mulazza derivarono fra gli altri Lodovico, lettore di giurisprudenza in Torino e autore di alcune oratorie operette; Carlantonio parimente lettore di giurisprudenza, abate di Muleggio e poi gesuita; ed Emanuel, letterato a' suoi tempo famoso, cognito abbastanza pe' molti suoi libri, perché non debba io qui favellarne. Chiudo queste notizie della famiglia Tessauro col render giustizia al pregiatissimo mio amico il sig. avvocato Vernazza, il quale a somma perizia della patria letteratura accoppiando egual cortesia volle favorirmele la maggior parte, da lui attinte a fonti sicuri, che qui non occorre di accennare»; e DOMENICO CHIODO, *Introduzione* a ALESSANDRO TESAURO, *La Sereide*, a cura di Domenico Chiodo, prefazione di Maria Luisa Doglio, San Mauro Torinese, Res, 1994, pp. XI-XXVI: p. XVI: «La famiglia Tesauro, che nella storia della nostra letteratura acquisterà un importante luogo grazie all'opera di Emanuele, ultimo figlio maschio di Alessandro, era allora tra le più prestigiose del Ducato [torinese]. Il nonno di Alessandro, Antonio (1480-1564), fu protomedico a corte e uomo di cultura, come si evince da una lettera a lui indirizzata da Girolamo Muzio [è la XIII del libro I nell'edizione del 1590: *Lettere del Mutio Iustinopolitanto*, in Firenze, nella stamperia di Bartolommeo Sermartelli, 1590; cfr. la ristampa anastatica a cura di Luciana Borsetto, Bologna, Forni, 1985], nella quale gli è chiesto, tra l'altro, di comunicare i segreti dell'arte astrologica; il di lui figlio Antonino fu magistrato e senatore alla corte di Emanuele Filiberto. Da quest'ultimo nacque Alessandro in Fossano nel 1558 e non diede notizia di sé prima del 1585, anno della pubblicazione della *Sereide*».

[561] Cit. in MARIA LUISA DOGLIO, *Prefazione* a ALESSANDRO TESAURO, *La Sereide*, a cura di Domenico Chiodo, cit., pp. V-IX: p. V.

[562] *Ibidem*.

[563] Tra gli omaggi letterari (le «pompe poetiche») relativi a tali nozze figurano almeno un *Epitalamio* in ottave di Federico Della Valle (FEDERICO DELLA VALLE, *Tutte le opere*, a cura di Pietro Cazzani, Milano, Mondadori, 1955, pp. 353-354); le *Stanze* di Raffaello Toscano (Torino, erede del Bevilacqua, 1585); e, soprattutto, la messinscena nel castello torinese del *Pastor fido* di Battista Guarini (pubblicato poi a Venezia nel 1590, con dedica a Carlo Emanuele I): cfr. MARIA LUISA DOGLIO, *Intellettuali e cultura letteraria (1562-1630)*, in *Storia di Torino*, III. *Dalla dominazione francese alla ricomposizione dello Stato (1536-1630)*, a cura di Giuseppe Ricuperati, Torino, Einaudi, 1998, pp. 559-653: p. 625 con nota 61 e p. 629 con nota 66.

[564] È possibile addirittura immaginare che Alessandro Tesauro possa aver consegnato alla coppia ducale a Fossano, nei pressi del palazzo avito (ancora esistente col nome di *Palazzo Thesauro*) un esemplare della sua *Sereide*: cfr. DOMENICO CHIODO, *Introduzione*, cit., p. XVI: «A Caterina d'Austria […] la *Sereide* è dedicata, dono in occasione delle nozze celebrate in Spagna l'anno stesso della pubblicazione: dal momento che Fossano, patria del conte Tesauro, fu tappa del corteo nuziale di ritorno verso Torino non è improbabile che, se non la consegna del volume, almeno il suo annuncio o la lettura dei versi d'encomio potessero essere l'omaggio feudale che Alessandro, primogenito del vassallo, offriva alla propria duchessa; d'altronde, con significativa coincidenza, la dedicatoria che apre il volume è datata al 10 di agosto del 1585, giorno in cui il corteo nuziale fece il proprio ingresso nella capitale»; e IDEM, *Note esegetiche* a ALESSANDRO TESAURO, *La Sereide*, a

Si tratta di un interessante poema didascalico[565] in endecasillabi sciolti incentrato sulla sericoltura, che, quantunque sia stato apprezzato da numerose voci critiche del passato,[566] risulta essere oggi poco frequentato, ma a mio avviso merita di essere

---

cura di Domenico Chiodo, cit., pp. 119-124: p. 119, nota alla *Dedicatoria*: «Caterina d'Austria, secondogenita di Filippo II di Spagna, andò sposa al Duca di Savoia Carlo Emanuele I l'11 marzo 1585 a Saragozza. Il rientro della coppia nella capitale torinese avvenne il 10 agosto dello stesso anno e significativamente la dedicatoria è datata al medesimo giorno». L'*incipit* della *Dedicatoria* recita così (p. 3 dell'ed. Chiodo, corsivo mio): «Nell'universale applauso di questi popoli, che fanno a gara per onorare la tanto desiata e felice venuta di Vostra Altezza, *ho preso ardire anch'io, non d'ergerle archi e colossi, né d'offerirle regali doni, ma di renderle tributo dell'acerbe et immature primizie dell'intelletto mio*»; per alcune consonanze intertestuali relative a tale antitesi, cfr. il sonetto di Giulio Nuti «sopra la *Sereide* del Sig. Alessandro Tessauro, alla Sereniss. Infante» (*Sereide*, ed. Ranza, p. 129, corsivo mio): «Alma Diva e serena, altera e santa / luce, che 'l secol fosco allumi, e mostri / chi di Palla e di Febo a' sacri chiostri / poggia, e che di virtù s'orna e s'ammanta. // *Ecco sceso da illustre ed aurea pianta / spirto gentil, che più che perle ed ostri / ti porge, mentre con purgati inchiostri / tra 'l serico lavor ti onora e canta.* // Splende un raro animal fra 'l ricco fregio / del tuo bel nome; e di natura e d'arte / sì degno effetto in tanto onor s'apprezza. // Ma 'l tuo valor sovrano in dotte carte, / e in sì bell'opra anch'ei riluce, e pregio / maggior, qual gemma in auro, ha di vaghezza» e MARIA LUISA DOGLIO, *Intellettuali e cultura letteraria (1562-1630)*, cit., p. 559, corsivo mio: «Nel 1565, a due anni dall'ingresso di Emanuele Filiberto a Torino divenuta capitale del ducato, Giovanni Battista Giraldi Cinzio, […] nella dedica degli *Ecatommiti*, la sua raccolta di novelle stampata a Mondoví da Lorenzo Torrentino, tipografo toscano chiamato in Piemonte dallo stesso duca di Savoia, sottolineava, oltre i successi militari dell'invittissimo principe, la ricerca accorta, lungimirante, di "vivaci e begli ingegni che colle scritture loro consecreranno i gloriosi e magnanimi fatti, così di guerra come di pace, alla immortalità". "Perché, – scrive il Giraldi, – *non i tesori, non le torri, non le statue [...] fanno immortali i magnifici fatti de' grandi e valorosi principi [...] ma gli studi e gli inchiostri degli uomini scienziati, contra la forza de' quali non può lunghezza di tempo, né impeto di fortuna*". Al di là dell'omaggio al duca che "di sua spontanea volontà" lo aveva chiamato, "con onorata provisione", allo Studio di Mondoví, il Giraldi coglie un aspetto essenziale del disegno di Emanuele Filiberto nel promuovere un'intensa attività culturale, dalla rifondazione dello Studio all'incremento della stampa all'invito di "tanti eccellenti uomini" di diverse regioni, tra i più rinomati in campo letterario, artistico, scientifico, tecnico, proprio per portare la corte sabauda sullo stesso piano delle corti coeve, facendone insieme un nuovo "moderno" centro di produzione e diffusione dai connotati più specificatamente dinastici».

[565] Giustamente, MAURO BERNARDI parla nella sua recensione all'edizione 1994 della *Sereide* («Giornale storico della letteratura italiana», CLXXII, 557, 1995, pp. 134-136: p. 136) dell'opera del Tesauro come di «un poemetto veramente interessante e significativo».

[566] Cfr. per es. i seguenti giudizi critici: (1) *Prefazione del Regio Professore* GIO. ANTONIO RANZA, cit., pp. XIII-XV: «Or passiamo a favellare della primogenita produzione di questa tipografia. Un poemetto didascalico di storia naturale trattante del baco da seta, lavoro di ALESSANDRO TESSAURO nostro Piemontese cinquecentista fa la prima comparsa. Egli è parto giovanile, come ben lo dimostra l'intemperante ubertà, ond'è scritto; né per anche compiuto, qualunque siane la cagione: *non tralascia* però *di avere molti bei pregi*. *L'aver saputo abbigliare un argomento sì sterile e digiuno con poetica veste a ragione chiamata* ottima e di garbo *dal ch. Autore degli Annali Letterarj d'Italia, e poi* buona *dal sig. Betti, non è picciola lode certamente: alla qual può aggiugnersi l'altra di avere nel primo libro l'industrioso Poeta dalla stessa sterilità della materia cavato vantaggio, traendo civili ammaestramenti da un insetto, e moralizzando a proposito dove il leggitore si aspettava tutt'altro. Ma ben maggior lode merita il nostro Autore per*

riscoperto e studiato sia in rapporto alla sua tessitura complessiva sia in relazione alla riscrittura del 'nostro' mito.

---

esser uno del bel numero di que' pochi Italiani, che nel secolo sedicesimo ebbero il coraggio di sottrarsi alla corrente; e lasciate da parte le bagattelle amorose, fecero vagamente servire la fisica alla poesia» (corsivo mio); (2) GIROLAMO TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, nuova edizione, tomo VII, parte III: *dall'anno MD fino all'anno MDC*, Firenze, presso Molini, Landi e C.°, 1812, libro III, p. 1215: «la *Sereide*, ossia il poema su' bachi da seta di Alessandro Tesauro […] *è poema assai elegante*, benché abbia alquanto di fervor giovanile. Due altri libri ne avea promessi l'autore, ma ei non tenne la parola, benché non morisse che nel 1621» (corsivo mio); (3) FILIPPO RE, *Della poesia didascalica georgica degli Italiani dopo il ristoramento delle scienze sino al presente*, Bologna, pe' fratelli Masi e Comp., 1809, pp. 87-88: «Nell'esecuzione del suo disegno Tesauro affatto si allontanò dalle strade calcate da quelli che lo avevano preceduto. Aveva 27 anni quando fece i libri rimastici, e ben si risentono eglino spesso della intemperanza, con la quale i giovani sono soliti per lo più a lasciarsi trascinare dall'estro che li porta a scrivere tutto ciò che si presenta alla loro fantasia, senza curare la non mai abbastanza inculcata economia. *Ebbe però mai sempre encomio dai giusti conoscitori non tanto per la singolarità dell'argomento in un tempo in cui non solevasi sciegliere ad argomento di versi che cosa amorosa, o qualche bella, quanto eziandio pe' bei tratti di poesia che supera alcune volte il merito della parte precettiva.* Questa contuttociò non deve credersi spregevole, e si vi à che condannare bisogna donarla alla circostanza dei tempi non ancora rischiarati dai bei lumi della storia naturale. Il nostro poeta non solo l'educazione de' bachi, ma il primo disse in versi tutto ciò che à relazione al *setificio* […]. Quindi *non può negarsegli un posto distinto fra gli scrittori originali su questo argomento*. Dirò anzi che tanto il primo che secondo libro sono pieni di buoni precetti, abbenché esposti con una soverchia prolissità» (corsivo mio); (4) TOMMASO VALLAURI, *Storia della poesia in Piemonte*, vol. I, Torino, Tipografia Chirio e Mina, 1841, pp. 202-204: «Mentre nelle altre province d'Italia suonavano già chiari i nomi del Rucellai e dell'Alamanni, il nostro Piemonte non avea peranco offerto alcun modello di poesia didascalica italiana. E Alessandro Tesauro […] fu il primo ad entrare in questo aringo. […] diede alla luce, giovane di ventisette anni, *la Sereide*, poemetto didascalico in versi sciolti sul baco da seta, che intitolò alle nobili e virtuose donne, stampato in Torino nel 1585. Di lui parlando il Muratori dice aver poetato *con garbo e con ottimo stile*; e al suo parere si accordano il Betti, il Tiraboschi [*Stor. della letter. ital.*, vol. VIII, p. III, lib. III, pag. 1226] e il Napione. E il cavaliere Filippo Re nel suo saggio sulla poesia didascalica georgica degli Italiani scrive: "[…] ebbe mai sempre encomio dai giusti conoscitori […]". E a buon diritto, siccome io stimo; ché ove di eccettui una soverchia abbondanza, che Quintiliano [*Instit. orat.*, vol. I, lib. II, cap. IV, pag. 225, Aug. Taurin., 1824, in-8.°] non ardisce biasimare nei giovani, convien dire, che *molta lode è dovuta al Tesauro per aver saputo ornare dei vezzi della poesia un argomento per sé stesso sterile e digiuno. Il suo stile è facile ad un tempo ed elegante* [corsivo mio]. Il verso ritrae assai del fare dell'Alamanni, se non che abbonda più d'immagini e di ornamenti. Né vi mancano opportune digressioni, che spargono su tutto il poema un dolce lume. Per esempio nel libro primo egli indica parecchi mezzi di fare schiudere le uova, affinché il baco da seta acquisti maggior forza e vigore; e insegna come il miglior calore e più vitale per questi animali, sia quello del seno di una vergine amante: "Ma non fia amai vigor, forza o virtude / tanta in Febo o Vulcan, né tanta in bacco / quanto è il calor, quanto è il favor che spira / d'amor la bella madre ai Seri industri, / il cui germe si pasce e si feconda / nel vago petto di donzella amante…". Bello è l'episodio di Piramo e Tisbe nel libro primo; e solo sarebbe a desiderarsi, che fosse men lungo, e che il poeta non fosse disceso a troppo minute particolarità. […] Moriva Alessandro Tesauro l'anno 1621 […]; ma con lui non moriva il suo nome, che suonerà sempre chiaro accanto a quello del Vida, del Lazzarelli e del Giustolo, che trattarono questo medesimo argomento».

Il poema conta, allo stato attuale, soltanto tre edizioni, reciprocamente distanziate dalla cabala periodica, per così dire, del 'doppio secolo': la *princeps*, del 1585,[567] è stata seguita da un'edizione realizzata dal 'regio professore' Giovanni Antonio Ranza nel 1777,[568] anno infausto per la bachicoltura piemontese,[569] e da un'edizione critica

[567] Cfr. DOMENICO CHIODO, *Nota al testo*, in ALESSANDRO TESAURO, *La Sereide*, a cura di Domenico Chiodo, cit., pp. 115-117: p. 115: «L'opera del Tesauro venne pubblicata a Torino, certamente sotto il controllo dell'autore, in buona veste tipografica e con una cura superiore a quella mediamente destinata ai prodotti editoriali nella seconda metà del secolo, […] l'edizione si avvale anche di un'ampia tavola di *Correttione de gli errori di stampa*, ove sono emendati quasi tutti i non numerosi refusi: *Della Sereide d'Alessandro Tessauro. Alle nobili, & virtuose Donne Libri II*. In Turino, Appresso l'Herede del Bevilacqua, MDLXXXV».

[568] Cfr. *ibidem*: «In seguito l'opera fu ristampata una sola volta, a distanza di due secoli, in un'edizione che, pur non essendo certo rispondente *in toto* ai moderni criteri filologici, fu comunque condotta con estremo scrupolo da Antonio Ranza, editore anche del manoscritto tansilliano de *Il podere*, che la arricchì di alcune note: *Della Sereide d'Alessandro Tessauro. Alle nobili & virtuose Donne Libri due*. Vercelli, dalla Tipografia Patria, MDCCLXXVII. [*Colophon*: Per Lodovico Franco. Direttore della Stamperia Patria]». Può essere interessante sottolineare che l'edizione curata dal Ranza presenti con forte evidenza visiva nella pagina appena precedente la *Prefazione* due giudizi relativi alla Sereide, esibiti, più che in direzione critica, con finalità editoriale/pubblicitaria: «"Ho il Tesauro che mi pare aver poetato con garbo e con ottimo stile". *Annali Letter. d'Italia* tom. I. pag. 47; "Alessandro Tesauro che stampò due libri della Sereide in buoni versi nel M.D.LXXXV". *Betti, il Baco da seta*. Ediz. 2. pag. 250».

[569] Cfr. DOMENICO CHIODO, *Introduzione*, cit., pp. XI-XXVI: p. XXVI: «La nostra epoca è la meno adatta ad apprezzare l'opera del Tesauro, perdurando ancora il pregiudizio moderno contro il classicismo didascalico. Nella *Sereide* si cercherà invano l'effusione lirica dell'io, e altrettanto inutilmente si cercherà il gioco 'creativo' della manipolazione verbale. *Res* e *verba* tendono qui a un'adesione la più stretta possibile, inutile forse per quanti ritengono che soltanto i tecnicismi del linguaggio specialistico possano aver luogo nell'ambito delle scienze della natura; ma sta il fatto che ancora nel 1777, in un'annata infausta per la sericoltura piemontese, il 'regio professore' Antonio Ranza, trovandosi a inaugurare l'attività della Tipografia Patria di Vercelli, ritenne utile e opportuna la ristampa del poemetto del Tesauro, cui accompagnò, a maggior profitto, una propria *memoria su la maniera di conservare la semenza de' bigatti* [la *Memoria del Regio Professore* GIO. ANTONIO RANZA *su la maniera di conservare la sementa de' bigatti, tanto per rimettere a tempo la prima raccolta, ove fallì, come in quest'anno 1777., quanto per farne una seconda più sicura della prima*, in *Della Sereide d'*ALESSANDRO TESSAURO, cit. pp. VII-XXXV, principia così: «Il riso e la seta sono l'oro e le gemme del Piemonte, le cui preziose miniere quanto più si lavorano, tanto rendono maggiori le ricompense agli usati sudori; e siccome non ci lasciano dubbio della loro indeficienza, così pure per la nostra felice situazione non ci fanno temere, che la soverchia abbondanza sia per avvilirle: di che persuasi i nostri Principi si occuparon mai sempre a promoverne e perfezionarne la coltivazione»]». Cfr. anche DOMENICO CHIODO, *Nota al testo*, cit., p. 115: «Il frontespizio dell'edizione settecentesca recava […] la seguente didascalia: "Si premette una prefazione del regio professore Gio. Antonio Ranza per l'aprimento della nuova tipografia patria; e aggiugnesi una memoria del medesimo su la maniera di conservare la semenza de' bigatti […]". Può esserne utile la citazione per il riferimento all'occasione contingente della cattiva annata per la sericoltura piemontese, a prova di come l'utilità didascalica del poemetto del Tesauro fosse ancora riconosciuta in piena stagione pre-industriale». Quest'ultima considerazione di Domenico Chiodo dovrebbe essere 'temperata', a mio giudizio, dalle indicazioni fornite dallo stesso Ranza a proposito dell'impraticabilità, nella *pràxis* settecentesca *stricto sensu*, di un testo 'superato' in termini di metodologia agricolo-zootecnica come la *Sereide*, motivo della sua rinuncia a fornire note

curata da Domenico Chiodo nel 1994 in occasione di un convegno sul rapporto tra letteratura e industria.[570]

Articolata in due libri (ma il progetto autoriale ne prevedeva quattro),[571] la *Sereide*, la cui forma metrica (l'endecasillabo sciolto) non risulta priva di interesse,[572] si

---

aggiuntive o correttive: cfr. *Prefazione del Regio Professore* GIO. ANTONIO RANZA, cit., pp. XVI-XVIII: «Rimane per ultimo ch'io parli del tenore di questa edizione, e della mia appendice. *Avea disegnato a principio di supplire con note opportunamente quel che mancava ne' due libri della* Sereide *intorno al governo de' vermi da seta e de' gelsi, e segnar eziandio alcuni pregiudizj non più proprj dell'autore, che dell'età sua: ma vedendo che le note crescevano a dismisura, né ignorando la schifiltà che hassene a' dì nostri; ho stimato di lasciarle interamente; perché chi vorrà istruirsi di tal cultura, non prenderà certo la* Sereide*, per buone note che abbia, dopo che tanti altri autori ne parlarono di proposito eccellentemente* [corsivo mio]. Onde mi ristrinsi ad illustrare in poche annotazioni i soli storici passi, che me ne parvero degni».

[570] Cfr. ALESSANDRO TESAURO, *La Sereide*, a cura di Domenico Chiodo, cit., risvolto di copertina: «L'occasione per la pubblicazione della *Sereide* di Alessandro Tesauro […] è offerta dal XV Congresso dell'AISLLI dedicato al tema dei rapporti tra produzione letteraria e mondo industriale. La vocazione all'attività industriale della regione piemontese, che ospita il Congresso, è qui testimoniata dal poemetto didascalico che, nella piena stagione del classicismo cinquecentesco, si pone il compito di promuovere la sericoltura, attività di rilevante interesse per la politica economica di Carlo Emanuele I. La *Sereide* è in verità esempio di un mancato incontro tra letteratura e industria, dal momento che dei quattro libri previsti i due che soltanto vennero in luce riguardano la bachicoltura e le sue tecniche, mentre mai furono composti i due dedicati alla filatura della seta e alla tintura e drappeggiatura dei tessuti, cioè a quelle attività artigianali, già quasi preindustriali, delle quali avremmo potuto altrimenti avere una preziosa documentazione storica»; quest'ultima considerazione era già stata espressa da FILIPPO RE, *Della poesia didascalica georgica*, cit., p. 88: «se compiva il poema, avremmo in esso una didascalica del setificio molto utile, se non altro per la storia dell'arte della seta di quei tempi» ed è stata ripresa ed ampliata, probabilmente con una qualche forzatura, dalla citata recensione di MAURO BERNARDI, p. 135: «gli impegni di vassallo e di architetto, il successivo incarico di governatore di Mirafiori, nonché l'indubbia difficoltà della materia, distolsero Alessandro Tesauro dalla realizzazione dei preannunciati due libri che avrebbero completato il progetto della *Sereide*; libri che, non solo costituirebbero una documentazione preziosa per la conoscenza dell'arte serica all'inizio del Seicento – come afferma il Chiodo – ma che avrebbero in qualche misura favorito quello sviluppo delle fasi conclusive del ciclo produttivo della seta, il cui decollo sarà invece rinviato – anche per la necessità di considerevoli capitali – alla seconda metà del secolo».

[571] Cfr. per es. FILIPPO RE, *Della poesia didascalica georgica*, cit., p. 87; TOMMASO VALLAURI, *Storia della poesia in Piemonte*, cit., p. 204; *Prefazione del Regio Professore* GIO. ANTONIO RANZA, cit., p. XIV, nota (a): «Ciò [*scil.* il fatto che sia incompiuto] consta dalla proposizione in principio del Poemetto, dove promette di parlare, I.° dell'educazione del baco da seta, il che fece nel primo libro: II. del modo di curarlo nelle sue malattie, e di allevare la pianta che lo nutre; e questo adempì nel secondo libro: III. della maniera di filare la seta e lavorarla: IV. dell'arte di tingerla, e farne drappi e ricami; ciocchè doveva eseguire nel terzo e quarto libro, promessi anche in fine del Poemetto con questo avviso. *Godete amorevoli lettori per ora questi due libri della Sereide, compiacendovi se non della fatica, almeno della buona intenzione, con aspettare di vederne in breve altri due per compimento dell'opera, e forse con qualche miglioramento di questi stessi, i quali per degne cagioni precorrono agli altri: e vivete felici*. Se è lecito conghietturare, queste degne cagioni di far precorrere i primi due libri agli altri due furono per avventura il timore di essere prevenuto da altri in tal materia; o piuttosto il piacere di pubblicarli per le nozze di Carlo Emanuele I con Catterina d'Austria, cui sono dedicati; nel qual tempo gli altri due non erano forse

inscrive perfettamente, come ha ben messo in luce Maria Luisa Doglio, entro la temperie politico-culturale cinque-seicentesca del ducato sabaudo, in una rete che connette classicismo, *institutio* e ideologia cortigiana, in una vitale correlazione sia con la voga del genere didascalico, sia con la forte promozione operata dai Savoia del

---

ancora principiati, non che compiuti; i quali non so che abbiano mai più veduto la luce»; e DOMENICO CHIODO, *Introduzione*, cit., pp. XVII-XVIII: «In ossequio […] al modello della *Georgica* virgiliana l'opera doveva constare di quattro libri, la cui scansione è esposta nel proemio: al primo libro ove sono narrate le varie fasi della vita del baco segue un secondo dedicato alla cura delle malattie cui il filugello va soggetto e agli accorgimenti utili per l'allevamento del baco e la coltivazione dei mori e dei gelsi; il terzo avrebbe dovuto trattare dei modi della lavorazione della seta, e il quarto della drappeggiatura e tintura dei panni serici. Ai due primi libri di tradizionale stampo georgico dovevano dunque far seguito più arditi propositi, l'ingresso in una lizza poetica ove l'aridità della materia non poteva trovare conforto nella retorica della poesia didascalica antica, né in quella moderna, che, al di là di quello agricolo, non era certo più idonea ad accogliere nel poetabile il lavoro manuale. Il terzo e quarto libro, che certo avrebbero costituito una fonte utilissima per la conoscenza dell'arte della seta in quel secolo, non videro mai la luce, né si ha notizia di carte manoscritte contenenti abbozzi di composizione: alle difficoltà intrinseche alla materia si aggiunsero altri motivi ad allontanare il Tesauro dal progetto. Intanto la morte del padre nel 1586 dovette certamente modificare le condizioni della sua esistenza, investendolo di maggiori responsabilità e incombenze, e sottraendolo agli ozi letterari; ma soprattutto si manifestò in lui ben altra passione, che finì per diventare l'occupazione fondamentale della sua vita, ovvero l'attività di architetto. Incoraggiato dalla duchessa Caterina, il Tesauro si occupò di opere restaurative al castello di Fossano e di progetti per l'edificazione di chiese nel Monregalese. Venne poi incaricato del progetto della costruzione del palazzo di Mirafiori, la cui realizzazione seguirà passo passo per tutta la vita, sovrintendendo anche ai lavori di manutenzione fino al 1621, anno della sua morte.[…] Fossero gli impegni di vassallo, o la passione per l'architettura, o fors'anche l'oggettiva resistenza di una materia che poco spazio concedeva all'ispirazione poetica, i libri sulle manifatture seriche non furono mai scritti e il poemetto si interruppe allo stadio dell'edizione del 1585».

[572] Cfr. DOMENICO CHIODO, *Introduzione*, cit., pp. XII-XIII: «per quanto sia ricco il repertorio di versi barocchi dedicati al baco da seta, altre sono le parentele letterarie da chiamare qui in causa, e principalmente il fiorire della poesia didascalica nel Cinquecento. L'anno di pubblicazione dell'opera del Tesauro, il 1585, è quello medesimo della ben più celebre *Nautica* di Bernardino Baldi e, come il poemetto sull'arte della navigazione, anche la *Sereide* è in endecasillabi sciolti, verso che già il Rucellai (*Le api*, 1524) e l'Alamanni (*La coltivazione*, 1546) avevano ritenuto, in quanto slegato dalla rima, il più adatto a emulare gli esametri delle *Georgiche* virgiliane. Non si pensi che la scelta fosse unanimemente condivisa: intorno alla metà del secolo il Tansillo compose in terza rima i suoi due poemi didascalici *La balia* e *Il podere*, mentre in ottave è *La caccia* del friulano Erasmo da Valvasone, uscito a stampa nel 1591 ma composto anch'esso non molto oltre la metà del secolo. La scelta metrica non è questione di poco momento nella considerazione dell'opera: nei poemetti tansilliani l'uso della terzina narrativa, che il poeta già aveva sperimentato nella giovanile egloga *I due pellegrini*, rimanda all'ambiente partenopeo, al legame che in esso si mantenne con la tradizione quattrocentesca della lirica cortigiana; mentre l'ottava rima, in cui il Valvasone compose anche una libera traduzione della *Tebaide* staziana e l'*Angeleide*, poema sacro che si vuole tra le fonti del miltoniano *The Paradise lost*, rappresentava l'usuale riferimento per una forma di narrazione in versi. Gli sciolti significavano invece un distacco dagli usi di una letteratura che ancora aveva sentore di medioevalità cortese e ricercavano una più diretta prossimità alla classicità dell'esametro. È notevole che il Tesauro giungesse a questa scelta indipendentemente ma parallelamente al Baldi, che per le circostanze della propria vita e della propria educazione partecipò più direttamente agli sviluppi della cultura rinascimentale».

produttivo abbinamento tra la coltivazione dei gelsi e l'allevamento dei bachi da seta.[573]

[573] Cfr. MARIA LUISA DOGLIO, *Prefazione*, cit., pp. V-VII: «A quella data la scelta della poesia didascalica risponde non solo alla stagione di nuovo rigoglio e di straordinaria fortuna editoriale ma alla vera e propria voga del 'genere'. Una voga che, da un lato, riscopre e riattualizza le strutture formali e la maniera di un genere antico tra i più prestigiosi, già perfettamente elaborato dai classici in un suo specifico linguaggio […]; dall'altro si lega alla vertiginosa espansione dei testi di *institutio*, dedicati prima alla formazione del principe, poi a istanze normative e istituzionali sia di classi e condizioni, sia di arti e discipline, sia di comportamenti, pubblici e privati, tutti rigidamente distribuiti e incasellati. Questa voga sembra crescere parallelamente all'"idea" di possibilità nuove, plurime, del verso sciolto e al concetto di poesia didascalica come esperimento per convertire in poesia *utile* […] aspetti di sempre più diversi e distinti ambiti tecnici, di sempre più specializzate e sofisticate "arti". […] Al di là della scelta del genere, il nodo *institutio*-classicismo-ideologia cortigiana determina anche la scelta della materia, la bachicoltura, e il significato del poema, inteso come prima fase di una poesia celebrativa volta a esaltare le imprese dei Savoia […]. La *Sereide* […] risponde, in duplice adesione, al progetto culturale di Carlo Emanuele I incentrato sull'*institutio* e alla sua visione economica della filatura come decisivo fattore di sviluppo del Piemonte. In un'economia prevalentemente agricola, con un prodotto manifatturiero di modeste dimensioni, limitate a un mercato esclusivamente locale, la concentrazione di interesse sulla lavorazione della seta, in regresso nelle altre regioni italiane, poteva portare alla crescita se non al predominio di 'un'industria trainante' [Claudio Rosso] per l'esportazione e la conquista di mercati esteri […]. L'impegno didascalico di Alessandro Tesauro si orienta quindi […] verso la bachicoltura, un lavoro tipicamente femminile che richiedeva filatrici preparate "a regola d'arte". Già intorno al 1560 il lavoro femminile comincia a essere oggetto di insegnamenti nell'ambito di settori tradizionalmente ritenuti 'adatti' alle donne come quello dell'agricoltura, dove appunto tocca alla donna, con il governo della casa e il badare ai figli, la cura dei campi, degli alberi e degli animali. I poemetti didascalici in terza rima di Luigi Tansillo, in specie *Il podere* e *La Balia*, offrono a riguardo indicazioni, massime e avvisi. Con la *Sereide*, però, ci troviamo di fronte a un''institutione' integrale impartita alle donne per il possesso di un'"arte" basata essenzialmente sul lavoro della donna». Cfr. anche GIUSEPPE CHICCO, *Città e campagna: una partita aperta*, in *Storia di Torino*, IV. *La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*, a cura di Giuseppe Ricuperati, Torino, Einaudi, 2002, pp. 273-290: pp. 277-278: «La seconda coltura che [assieme a quella del mais] stava rivoluzionando il mondo agricolo [piemontese] era quella del gelso. La pianta […] aveva risalito nel corso dei secoli l'intera penisola da Sud a Nord. Dall'Italia meridionale era giunta nelle campagne attorno a Lucca e a Bologna nel XIII secolo, in quelle venete nel secolo successivo, nel territorio di Milano a metà Quattrocento [cfr. FRANCESCO BATTISTINI, *La diffusione della gelsibachicultura nell'Italia centrosettentrionale: un tentativo di ricostruzione*, in "Società e storia", LXVI, 1992, 56]. In Piemonte la diffusione era stata più tarda: le prime piantagioni sono documentate a Racconigi alla fine del XV secolo […], ma un primo intensificarsi delle colture si ebbe solo nel decennio 1510-20 [cfr. RINALDO COMBA, *Dal velluto all'organzino: produzione seriche nel Piemonte rinascimentale*, in *Torino sul filo della seta*, a cura di Giuseppe Bracco, Città di Torino – Archivio Storico, Torino, 1992, pp. 34-37]. Per accelerare i ritmi di diffusione della pianta, che apparivano lenti, nel 1561 Emanuele Filiberto ordinò un massiccio piantamento nella tenuta La Margarita di Tronzano, seguito da un secondo nel 1568 nel Regio Parco di Torino. [...] Le pianure del Piemonte meridionale offrivano un ambiente ideale alla nuova coltura, grazie al terreno calcareo e ben irrigato. In questa zona l'avanzata del gelso divenne a fine secolo impetuosa. Secondo una testimonianza, già nel 1588 i dintorni di Racconigi avevano assunto l'aspetto di un bosco: "vi erano […] piantati arbori di moreii in grandissima quantità, quali non solo impedivano li luoghi d'uso pubblico […], ma anche davano danni alli edificii. A detti tempi per la gran moltitudine d'essi arbori pareva che detto luoco havesse già qualche apparenza d'un bosco" [cit. in PATRIZIA CHIERICI,

Ora, prima di procedere con l'analisi della riscrittura dell'antica *fabula*, può essere utile citare, al fine di comprendere in quale universo testuale ci stiamo muovendo, almeno l'*incipit* del poema, che risulta articolato nelle tre sezioni canoniche della protasi, dell'invocazione (alle Ninfe) e della dedica (a Caterina d'Austria):

Con qual cura e saper da un picciol verme
alto lavor si colga, onde fia adorno
di nuove pompe e nobil fregi il mondo,
leggiadre donne, a discoprir m'accingo
in questi carmi: e come in luce ei saglia,
si nodrisca, fecondi, e l'aureo frutto
porti, e da schiera di perigli scampi;
come surga dal suol l'amica pianta
che li dà 'l cibo; e come a l'opra antica
de la gran madre or pronta in varie guise
l'arte soccorra, onde lo stame incolto
fia vago, oltre il natio, d'altri colori;
e quindi serva a ricche tele e drappi,
ch'altrui man dotta intesse, o l'ago industre
stampa di mille variate forme.
Voi degne Ninfe, a cui concesse il cielo
di questo verme il carco e 'l degno impero,
aprite il varco ond'io l'asciutte labbia
ne l'onda d'Aganippe immerga e bagni,
se non al proprio loco, ov'altri beve,
almen nei discorrenti ed umil rivi,
perché con voce assai men fioca io vaglia
spiegar sonando i vostri eccelsi onori.
E tu suprema sopra ogn'altra Ninfa,
scesa da' più famosi invitti eroi
che fosser mai, d'un sommo rege figlia,
il cui superbo manto adombra e copre
più che non vinse o resse ogn'altro braccio
nel greco scettro e ne l'ausonio regno,
spira al mio petto ardor, rischiara il canto,
ond'io possa narrar cose alte e rare,
cui Natura produce, e l'arte illustra.
Tu d'alta stirpe e seme eccelso nata,
del sangue austriaco onore, e pregio, e gloria,
CATERINA clemente, e saggia, e bella,
figlia regal, cui dato ha 'l cielo in sorte
d'essere in maritale amor congiunta
al mio Signor, che, d'alti regi nato,
anzi dal tuo famoso antico stelo,
non ha chi di virtù, d'alto valore,
tra gli altri eroi, il suo valore avanzi:

Una città della seta: industrializzazione e trasformazioni urbane in Racconigi tra Sei e Settecento, in "Storia urbana", XX, 1982, 20, pp. 4-45: p. 14]. A distanza di qualche decennio Della Chiesa, percorrendo la campagna tra Torino e Cuneo, la trovava già "folta di moroni"».

ei di te degno, e tu degna di lui,
gentil coppia amorosa a cui simile
altra non copre il ciel, né cinge il mare:
a te dunque mi volgo, a te m'inchino,
te sola invoco, mia novella Musa,
mia Calliope, mia Clio, a te consacro
quest'opra mia, questo mio primo parto;
forse che un giorno in più canori accenti
dirò degli avi, e padre, e del consorte
i fatti di memoria eterna degni,
e farò con miei versi in più alto stile
loro immortali, e me d'onor più degno
(poiché in difficil prove l'ardir solo
lodato è sempre) e di più chiara fama,
ch'abbi a sì alto poggiar alzato i vanni,
e sollevato da la bassa plebe
ito sia vincitor fra i spirti egregi.[574]

La poesia didascalica, osservava Luigi Pizzio, continuamente abbisogna dei sussidi della narrativa.[575] Ebbene, *La Sereide* si affida ad un sussidio narrativo di primo ordine, quale quello ovidiano, proponendone, nella cospicua misura di quattrocentodue versi,[576] una riscrittura significativa ed originale: originale, sia nei

[574] Le citazioni dalla *Sereide* si intendono tratte dall'ed. Chiodo, qui da pp. 5-6 (libro I, vv. 1-58).

[575] Cfr. LUIGI PIZZIO, *La poesia didascalica e la "Caccia" di Erasmo di Valvasone. Studio*, in «Pagine friulane» [periodico mensile], a. IV, n. 10, domenica 27 dicembre 1891, pp. 154-159: p. 154: «Se v'ha maniera di poesia che debba costantemente mirare ad un fine di comune e pratica utilità, che debba rappresentare le aspirazioni più vive, i bisogni più forti della società da cui emana, questa è indubbiamente la poesia didascalica, come quella che nell'utile soltanto trova la ragione unica della propria esistenza. Anch'essa, come ciascun altro genere poetico, percorre di regola un cammino che, generalmente, è lo stesso per ogni letteratura. Nasce e fiorisce spontanea, accompagnata e confusa colla lirica religiosa ed eroica e coll'epopea; poi, in tempi di maggiore progresso, quando alla mente umana si affacciano, nella loro forma più alta e complessa, i problemi morali, teologici, politici, scientifici, *quando colla civiltà, nuovi e prepotenti bisogni si manifestano, la poesia didattica, quasi conscia dell'officio suo di educatrice, per opera di qualche ingegno eminente, si afferma, si costituisce in un genere speciale, pur senza perdere – che non potrebbe – un certo grado di comunanza e di parentela colla lirica e la narrativa dei cui sussidi continuamente abbisogna*. Questo periodo, che presto si chiude, di solito, riassume in sé tutta l'efficacia, tutta la bellezza e perfezione di cui sia capace tal genere di poesia. La quale poi di nuovo si disperde in tanti piccoli rigagnoli, che vanno a metter foce nel fiume maggiore della lirica, della satira, della drammatica, o formano una corrente a parte colla favola e coll'apologo. Finalmente riappare assai spesso in tempi di decadenza: allora cessa d'esser forma d'arte per diventare artificio, finisce d'esser poesia per assumere, se pur l'assume, il carattere di scienza. Questa legge, alla quale non intendo dare un valore assoluto, ma relativo ed approssimato, come fu per me desunta dai fatti, può essere dimostrata e va chiarita con esempi» (corsivo mio).

[576] Senza contare i versi in cui, a proposito degli effetti benefici della musica sui bachi, Piramo e Tisbe sono ancora una volta chiamati in causa, e in modo assai specioso (il baco-Tisbe si rammenterebbe dei canti amorosi di Piramo!): «Altro nol campa, e da improviso strazio / altro non l'assicura, onde non pera, / che 'l dolce canto in lascivette note / di voi fanciulle amanti, e i grati accenti / temprati a prova al suon de le canore / corde del dolce et accordato plettro. / Forse perché

rapporti col *macrotesto* in cui agisce, sia nella sua stessa conformazione formale-contenutistica di *microtesto*.

Per quanto concerne la relazione con il macrotesto, l'episodio ovidiano, anzi la sua trasfigurazione è chiamata da un lato a dimostrare l'origine divina e miracolosa del baco da seta, che arriva a configurarsi, a mio avviso, come il vero protagonista eroico del poema (interessante, in questo senso, la nobilitante scelta onomastica),[577] e dall'altro a porre la bachicoltura sotto il segno di Venere, ossia a rimarcare la 'natura' femminile dei lavori serici,[578] soprattutto in relazione al metodo di "riscaldamento

---

rimembra il vago tempo / ch'Amore il tenne sotto il giogo antico, / in sì spietato nodo, ch'a gran pena / pascer potea ne la sua donna amata / i famelici sguardi; e lui concesso / non era il far di sue noiose cure / con ragionar lei certa, onde col suono / e col pietoso canto al queto raggio / de le benigne stelle avea costume / spiegar le pene e gli amorosi ardori; / e la secreta e fida aura notturna / in grembo accolte alor l'accese tempre, / al loco ove giacea Tisbe, ancor essa / di pari pena offesa e d'amor vinta, / lusingando il riposo, per l'amico / silenzio traea seco: e quivi scosso / il debol sonno e infermo a la donzella, / dirle solea: "Deh, stolta, omai non odi / del bel Piramo tuo l'alte querele? / Ecco ch'a te le reco, e nel tuo seno / tutte le verso, or tu lieta le accogli". / Ed ella pronta ad accettarle, in quelle / l'alma nutriva e 'l cor fra speme e doglie. // O forse a' seri fia giocondo e grato / il soave concento, alta sembianza / porgendo lor de l'armonia che fanno / tra lor volgendo le celesti sfere, / e quanto fu dal gran Prometeo ordito, / dal basso e oscuro centro a l'alto solio / ov'egli eterno siede, eterno splende; / e luogo alcun nol cape, e giusto e santo / dà legge al tutto, il tutto regge, e gode / l'opre de la mirabil sua possanza, / che con incomprensibil moto e tempo, / e sì vaga misura, ai poli in giro / vansi con armonia volgendo intorno» (libro II, vv. 388-429, pp. 69-70; la seconda ipotesi attiene alla presunta capacità del baco di avvertire l'*armunia mudi*, l'armonia delle sfere celesti, come già indicato dal Giustolo).

[577] Cfr. DOMENICO CHIODO, in AA.VV., *Proposte di correzioni e aggiunte al G.D.L.I.*, in «Lo Stracciafoglio», anno I, n. 2, 2000, pp. 65-67: pp. 66-67: «*Sèri*, bachi da seta. Il GDLI registra la voce in tal modo: "s.m. Plur. Ant. Popolazione asiatica identificabile con i Cinesi in quanto nota per la lavorazione e il commercio della seta". La definizione è indubbiamente corretta, ma le sole attestazioni riportate sono la definizione del Tramater e il seguente passo della […] *Sereide* di Alessandro Tesauro (p. 11): *Così fa i seri ancor securi e lieti Spiegar al ciel le vaghe lor ricchezze Del serico lavoro*. In tale passo tuttavia *seri* sta per 'bachi', come già si poteva leggere nella nota relativa della mia edizione: "in tutto il corso del poemetto il Tesauro usa la voce col significato di 'baco', trasferendola dal popolo che introdusse la seta in Europa (Seri erano anticamente nominati i cinesi) all'insetto che la produce" [*Note esegetiche*: nota al v. 214 del libro I, p. 119]».

[578] Tale 'natura' femminile affonda le sue radici addirittura nella storia dell'antica Cina: cfr. EMILIO CORNALIA, *Monografia del bombice del gelso* [385 pp.], in «Memorie dell'I.R. Istituto Lombardo di Scienze, Lettere ed Arti», vol. VI, Milano, dalla Tipografia Bernardoni, 1856, pp. 4-5: «Nei libri di Confucio si trova fatta la prima menzione del baco, e questa si riferisce ad un'antica tradizione già a' suoi tempi esistente e che narra come fosse la moglie dell'imperatore Ho-ang-ti, donna ed imperatrice d'animo amorevole, la quale per la prima insegnasse l'arte di educare il baco, e ciò 2600 anni avanti Cristo. La memoria di questa benefica donna è venerata in quel misterioso paese; il suo spirito s'aggira ancora frammezzo ai gelseti; ed a lei, collocata tra le amiche e pacifiche divinità, s'ardono incensi, e il suo nome s'invoca nel primo dì in cui con gran pompa s'apre la stagione delle fatiche campestri e della coltivazione de' bachi. Quell'ottima regina, ci vien narrato, coltivò il baco nel proprio palazzo e diede così il più splendido esempio alle donne chinesi, esempio che volle imitato dalla più misera ancella del pari che dalla dama che le sedeva più presso al trono. Si-ling-ki fu il nome della benefica imperatrice di cui parlano le tradizioni chinesi, la quale visse 600 anni avanti Abramo […] Qui mi cade di accennare che le donne ebbero sempre presso tutti i popoli in particolar cura il prezioso insetto; esse, tenere e pietose del benessere del baco, vi si

naturale" dei semi (ossia delle uova) dei bachi, sul seno delle giovani fanciulle («[Il Tesauro] [p]referisce il metodo di farli schiudere col mezzo del calor naturale», Filippo Re).[579] Chiarissime in tal senso la sezione che immediatamente precede e quella che immediatamente segue la riscrittura dell'antica *fabula*:[580]

Ma non fia mai vigor, forza, o virtude
tanta in Febo e Volcan, né tanta in Bacco,
quanto è 'l calor, quanto è 'l favor che spira
d'Amor la bella madre ai seri industri,
il cui germe si pasce e si feconda

---

dedicarono di preferenza, prestando alla sua nascita ed al suo allevamento le loro più sollecite cure. Infatti nella China sono le donne che attendono particolarmente ad una tale coltura, ed esse debbono prima essere purificate e portar lieti segnali. Una puerpera, per esempio, non può attendere a tale lavoro avanti il trentesimo giorno dal parto. Il bevone non deve dar pasti alle preziose larve, ed ogni gentaglia è obbligata a starsene discosta da esse; la quiete deve circondare la loro abitazione, ove non debbono entrare né lagrime né grida; è inoltre prescritto dover la luce esser moderata, ed appena bastante a chi le cura per distinguere se sono nella veglia o nel sonno. Tutti questi precetti, i quali datano da epoca così remora, ci fanno accorti quanto il baco fosse conosciuto dai Chinesi e tenuto in pregio».

[579] FILIPPO RE, *Della poesia didascalica georgica*, cit., p. 88.

[580] Cfr. anche i due brani seguenti (libro I, vv. 59-94, pp. 6-7 e vv. 819-850, pp. 30-31): (a) «Ne la stagion che 'l sol novo dispensa / a le campagne e a' colli il grato onore, / quando scende da' monti alti et incolti / la strutta neve in dilatate falde, / e non si veggon, da pruine algenti, / nei prati biancheggiar le molli erbette, / né più si cura de l'ovile il gregge, / né più 'l cultore avaro il foco apprezza, / ma stanno a Citerea sparti d'intorno / Amori e Grazie e vezzosette Ninfe / pronte a formar dolci carole e liete: / allor s'affretti ogni leggiadra e pura / giovine e verginella, e s'armi a l'opra, / opra che insieme a lor diletta e giova; / e, se con dotta mano e pronto ingegno / le spinge a sì onorata e degna impresa / fermo desio, tratto che avranno il seme / dal luogo ove da lor fu a tal bisogno / serbato e chiuso, in puro velo avolto / lor non fia noia caramente accorlo / tra le morbide mamme, e nel bel seno / caldo talor d'amor, ma più cocente / ne la stagion che per costume appella / gli amanti al pianto, et a penosa vita. / E quando a riposar le membra astringe / il grave sonno a le cadenti stelle / sul pigro letto, anco fra voi si ponga, / donne gentili, il seme, e come al giorno / del vostro cor fu secretario, ancora / di vaga mente, a l'aria oscura e queta, / senta sotto il guanciale i pensier dolci, / i vani insogni, e l'amorose cure, / ché del seno e del letto il calor move / virtute occulta, che feconda e sveglia / la nobil prole, e da la chiusa scorza / a l'alma vita i cari vermi adduce»; (b) «Indi saper convien qual vario clima / più fecondo de' seri il seme apporte / (che molto al lavor giova), et io pur tengo / vie più d'ogn'altro assai felice quello / ch'a noi la bellicosa Italia dona, / che 'n bontà vince i Battri, e gl'Indi, e l'Ermo; / se ben vi sia chi creda assai migliore / quel che fra l'altre preziose merci / recato vien dal Tago e da l'Ibero. // Di questo adunque al lieto anno novello / prendi, fanciulla aventurosa e saggia; / e quando agli olmi, ai cerri, ai faggi, ai pini, / anzi, di tutte a le più nobil piante, / al moro e 'l gelso, i bei primi rampolli / sparsi a l'aura vedrai, nel vago seno / ponlo a giacer fra l'acerbette e crude / mamme, cui pur ricopre invida gonna: / invida agli occhi, ma non ch'ella arresti / l'amoroso pensier, che non discerna / talor le parti in bella donna occulte, / e ch'al desio non le descriva e pinga; / qual limpido ruscel, che non contende / la dolce vista de l'erboso letto. / Qual miracol d'amor, che da' bei lumi / fiammelle avventi d'un leggiadro viso, / se da quel petto, ove di ghiaccio alberga / un cor rinchiuso, et ha di fuor la neve, / neve d'ogn'altra assai più fredda e bianca / (e 'l sa chi 'l prova), alto calor si move, / che 'n poco tempo a mille corpi, a mille / crude forme et essangui infonde l'alme, / sveglia i spirti, dà il moto, e vita porge?».

nel vago petto di donzella amante
di doppio foco pregno: un di vergogna,
ch'onestà ha seco, e in un giova et offende
casti pensier; l'altro d'affetto ardente,
ch'or dolce scuote e crucia, inganna e strugge,
or fero alletta e molce, affida e sana:
ivi Amor tempra i strali, ivi più ferve
l'accesa fiamma, ov'ella meno essala,
ivi quel foco spiritale è pieno
di celeste vigor, che sveglia e move
di freddo e poco umore alme sì degne.
Né meraviglia, o donne, al cuor vi giunga
di sì stupendi effetti, avendo i seri
vigor soprano, alto principio e vita
da chi raccende ognor benigni ardori
nei petti umani, e d'amorosi ardori
là su nel terzo cielo ha impero eterno.[581]

Però in bel seno, e fra le nevi ignude
onde il foco d'Amor si nutre e desta,
vaga donzella amante il seme accolga,
poscia il verme nodrisca, e pronta il servi,
sperando al suo servir larga mercede.
Ma pria convien del cielo e de' pianeti
saper lo stato, e d'ogni strania piaggia
la qualitate aver ben conta e nota;
perché, attendendo a sì difficil opra,
loco non prenda, o non scegli aria o vento
ch'a l'animal gentile od a chi il nutre
fosser contrari, et a quest'arte ingrati.[582]

Per quanto attiene, invece, alla conformazione stessa della riscrittura, due sono i tratti di maggiore originalità:[583] sul piano contenutistico, spicca la *transformatio*, operata da Venere, dei corpi dei due giovani amanti nei bachi da seta (si tratta, in questo caso, di un'originalità non assoluta, in quanto già Pierfrancesco Giustolo da

[581] Libro I, vv. 247-268, pp. 12-13.
[582] Ivi, vv. 671-682.
[583] Cfr. DOMENICO CHIODO, *Introduzione*, cit., pp. XXII-XXIII: «il brano forse più felice, o comunque più lodato della sua opera, ovvero la favola eziologica, è ripreso da uno sconosciuto poemetto quattrocentesco, *De Sero seu setivomis animalibus poemation egregium*, opera di un altrettanto sconosciuto Pier Francesco Giustolo da Spoleto. Tuttavia, se del Giustolo è l'invenzione che vuole i vermi della seta generati dai cadaveri di Piramo e Tisbe per intervento di Venere, che intende così eternare la memoria dei due amanti infelici, pienamente attribuibile al Tesauro è l'idea, originale ed efficacissima, di rappresentare la vicenda attraverso il disperato lamento della madre di Piramo. Il funebre compianto consente al giovane poeta di spiegare artifici retorici e immagini topiche conseguendo un'enfasi efficace ma misurata, in pagine ben degne di comparire a fianco di quelle di altre rivisitazioni cinquecentesche del mito ovidiano».

Spoleto aveva messo in iscena nel suo poemetto latino una simile metamorfosi; e invero dal Giustolo numerose risultano essere le tessere intertestualmente riprese);[584]

[584] Domenico Chiodo non ha potuto individuare le consonanze intertestuali con il poemetto di Giustolo perché, come si legge nella nota 9 della sua *Introduzione*, cit., p. XXIII, «non *gli* è stato possibile rintracciare il volume *Justuli Spoletani Opera*, stampato in Roma nel 1610 *per Jacobum Mazochium*» e ha tratto «le notizie ad esso relative e un sintetico sommario dell'operetta» unicamente da «Filippo Re, *Della poesia didascalica georgica degli italiani*, Bologna, f.lli Masi, 1809, alle pp. 81-84» [cfr. FILIPPO RE, *Della poesia didascalica georgica*, cit., p. 81, nota 1 e p. 82: «Siccome questo Poemetto […] è molto raro, così ò creduto doverne fare un'analisi alquanto esatta per darne un'idea sufficiente»; «[Giustolo] [n]arra […] come Venere mossa a compassione nel vedere gli esangui corpi di Piramo e Tisbe, onde eternare la memoria di questi due amanti fedeli ma troppo sventurati, fece che dalla loro spoglia si generassero i vermi da seta, invenzione tutta del nostro Poeta, il quale descrive tutte le particolarità della tessitura del Baco come a que' dì si sapevano»]. A ragione Mauro Bernardi nella sua citata recensione all'edizione 1994 della *Sereide* intuisce che la questione dell'influenza del poemetto del Giustolo andrebbe esaminata più a fondo: «L'influenza del *De Sero seu setivomis animalibus poemation egregium* di Pier Francesco Giustolo sull'ampia digressione dedicata alla vicenda di Piramo e Tisbe andrebbe forse esaminata più a fondo e almeno sulla scorta delle magistrali indicazioni fornite da AUGUSTO CAMPANA (*Dal Calmeta al Colocci*, in *Tra latino e volgare. Per Carlo Dionisotti*, Padova, Antenore, 1974, I, pp. 267-315). Pienamente sottoscrivibile è invece il giudizio sull'efficacia espressiva conseguita dal Tesauro mediante l'originale espediente di rievocare il tragico evento attraverso il lamento funebre della madre di Piramo». Penso che questa possa essere la sede adatta per mostrare alcuni evidenti commerci intertestuali con l'opera del Giustolo (le citazioni del poemetto quattrocentesco sono tratte da PETRI FRANCISCI IUSTULI *Opera Academiae Spoletinae Studio rursus vulgata ac ineditis aucta, Spoleti*, Typis Bossi, et Bassoni, 1855 (*De Sere seu de Setivomis Animalibus Poemation*, pp. 21-35: pp. 22-24): (1) cfr. «Già per mirar l'ampio suo regno un giorno / d'Amatunta scendea gli amati colli / la dea di Gnido e *Pafo* […] e tratta ne venìa sul *carro* aurato […] che in cotal guisa per l'aperto cielo / *scorta* da cari augelli e *bianchi cigni*, *senza toccar de' campi salsi l'onde*, / lasciò l'amato Cipro […] e varcò il fiume d'*Eufrate* […] e giunse dove è la città famosa / d'eccelsa *torre*, e di stupende *mura*, / seggio d'un regno il cui potente scettro / retto gran tempo fu da *donnesca mano* / fu *con mentito d'uom fallace aspetto*» con «Forte *Paphi* Cytherea *iugis* digressa serenis / auratisque toris, *cycnis delata petebat* / Assyriae campos, magnamque *viraginis* urbem […] Iam Cilicum transgressa fretum, super arva rubenti / foeta croco Tauri, atque relictis fertur Amani, / petreaeque iugis terrae, *nitentibus alis / praepetibus volucrum liquidi per inania coeli* […] Ecce propinquabat Babylonis *moenibus*, alto / gurgite perfusis *Euphratis* nobilis amnis. *Foemineae*que *manus* pontes, fastigia, *turres*, / suspiciebat opus, geminos quum vidit amantes / sub mori ramis turbata iacere peremptos, / spes iucunda quibus, saevique cupidinis ardor / nocte sub obscura suasit se credere silvis»; (2) cfr. «(come che 'l *caso* avesse *conto*, e nota / l'apsta ragion de l'empia morte)» con «*Agnovit* subito *casum*, cursuque represso, / talibus exanimes dictis affatur alumnos: "O mihi dilecti iuvenes…»; (3) cfr. «[madre di Piramo:] Ma *qual error*, *qual empio fato* ha spento / i vostri ardori, e voi con morte acerba / tolti in breve ora a così lunghi affanni? / Qual nume irato, o qual nimica stella / turbato ha col suo tosco il sommo bene / ch'a voi promesso avea l'amica notte? / Notte ch'esser dovea fida ministra / d'ogni bramato ben, dolce e serena, / e più d'ogn'altra amara et atra giunse. / *Quai cari baci, e quai giocondi amplessi, / in poco d'ora, ha questa notte tolto?»* con «[Venere:] quis vos, *quis* perdidit *error* / funere tam tristi? vel *quae fortuna* coegit / flagrantes efflare animas, qua nocte beatos / effectura fuit longo sperata voluptas / tempore nequicquam? Votis Rhamnusia vestris / obstitit, et fati non exorabilis ordo. / H*eu quos amplexus! Quae basia sustulit horae / exiguae spatium!*»; (4) cfr. «[madre di Piramo:] Ebbe *da' teneri anni* in voi radice / quella *fiamma*, ch'ognor fatta maggiore, / v'ha spenti al fine; et ella n'è sparita […]. / Vostro amor, vostro ardore, e vostra fiamma / qui v'ha condotti, *ove il nimico muro / d'accostar petto a petto, e volto a*

sul piano delle strategie narrative, con novità assolutamente inedita, il *plot* dell'episodio non è svolto secondo l'asse cronologico ordinario, bensì attraverso il meccanismo dell'analessi: è la madre di Piramo a narrare in *flashback*, ascoltata segretamente da Venere, la vicenda, pur decurtata di numerosi particolari (risultano per esempio assenti sia la fuga dalla città sia l'avvento del leone, mentre è appena alluso l'ostacolo dell'*invidus paries*).

Il testo si apre con la superba descrizione del viaggio di Venere da Cipro a Babilonia, in cui inizia a dispiegarsi con cristallina evidenza la sontuosa retorica manieristica e prebarocca, connotata da esuberanza lessicale, anastrofi, iperbati, chiasmi, dittologie sinonimiche, iterazioni patetiche, che caratterizza l'intero episodio (e, invero, l'intero poema):

Già per mirar l'ampio suo regno un giorno
d'Amatunta scendea gli amati colli
la dea di Gnido e Pafo, alta e possente,
allor che con sue luci il sol più chiare
d'erbe e di fiori il mondo adorna e veste,

---

volto / non vieta; e d'accoppiarvi orgoglio et ira / de' vostri genitori or non contende» con «[Venere:] horum cum corpore *flamma* / crevit *ab unguiculis teneris*, nec morte refrixit: / aucta magis flamma est postquam venere patentes / aeris in campos, *paries ubi nullus amantum / dividit amplexus, aut tetrica cura parentum*»; (5) cfr. «[Venere:] *Né lice ad alcun Dio del ciel lo stame / che le Parche troncaro unire*, o inganno / fare a la mente del gran *Padre nostro*» con «En quid agam? *Vitae stygiarum dura sororum / reddere pensa vetant*, *summi* et decreta *Tonantis*»; (6) cfr. «[Venere:] Or passi adunque / de' gelsi a le radici il sangue sparso, / che l'uno a l'altro in sacrificio offriro, / e da quelle per entro il tronco e i rami, / come il liquor purpureo i veli tinge, / del suo rossore i bianchi frutti asperga: / che fra pastori e ninfe ad amar pronti / avranno, per trofeo d'amor fedele, / e per viva memoria, altro colore. / *Né patir vuo' che sì pregiate salme, / di nostre fiamme già sicuro albergo, / d'altre fiamme sieno esca, o che vil tomba / l'asconda entro il suo breve spazio e chiuda*, / ma nasca ancor da quelle e venga a luce / non più visto animal, ch'al mondo apporti / meraviglia et onore; e del suo frutto / godan gli uomini in terra, e i Dei nel cielo: / naschin dico animali, e naschin vermi, / che di questi alber nostri i verdi tronchi / salendo, in essi stian lieti e felici; / *e quando riede a voi con l'aurea chioma / Apollo, e preme al forte Tauro il dorso, / e fra le spine ancor del sangue nostro / gode vermiglia in bei giardin la rosa* [il riferimento è al mito di Venere e Adone, puntualmente mutuato dal Giustolo], / allor de le nascenti e nove foglie / prenda sostegno il verme» con «[Venere:] tingere mora tamen, prohibet quod nemo, cruorem / effusum iubeo, sint ut monimenta clientum / nostrorum fidei suprema in morte probatae. / *Quin etiam nostras spirantia viscera flammas / condita non patiar vili tabescere terra*. Illa sed ut Veneri semper famulentur honori, / exornentque meas cultu meliore puellas, / reptilis in faciem vertam, quod prodeat ales / sericei mox orbe tori, pretiosaque fundat / semina, prominuli quae pectoris abdita claustro / setivomam pariant sensim longo ordine gentem, / *tempore quo tauri sol aureus europei / pone sequens radiis* foecundus comprimit armos, / quo viret omne nemus, quo floribus arva renident, / candita conspicuo rident quo lilia prato, / *et rosa puniceos ostentat nostra colores*»; (7) cfr. «*Ciò detto* tacque; e *sparso ai corpi essangui / nettare e ambrosia*, sparve in un baleno […] Né sì tosto la Dea fu dipartita / che si vider cangiar quei bianchi frutti / in purpureo colore, e 'l nume infuso / uscir fe' da le carni egre e languenti / schiere infinite di pregiati vermi, / ch'ingombraro il terren, le piante, e i rami» con «Protinus, *his dictis*, *conspersit membra liquore / nectaris aetherei*, roseique afflavit hiatu / oris; et ex illis animalia surgere cernas / agmine perpetuo, mori scandentia ramos / iam sua mirantis vinosa rubescere poma».

mentre Teti e Giunon tranquille e quete
scorgean lontana ancor la vaga Aurora:
e tratta ne venìa sul carro aurato
d'ostro guernito, e preziose gemme,
che l'asse avea d'oro splendente, e 'l seggio
di scolpito diamante, e di topazi
tutte commesse le volubil ruote,
di smeraldi e rubin le sponde inteste,
da cui pendean d'orientali e rare
perle ricchi lavori,[585] e intorno intorno
avea di vezzosetti Amori e ignudi
parte, e parte ne già volando in giro,
e stava ognuno a qualche ufficio intento:
chi tenea l'arco, e chi reggea il bel manto,
chi ventillava l'aure al divin volto
lievi e soavi, e chi appendea un bel velo;
scherzando altri fra loro in leggiadri atti,
movean riso a la dea lor duce e madre,
che in cotal guisa per l'aperto cielo
scorta da cari augelli e bianchi cigni,
senza toccar de' campi saldi l'onde,
lasciò l'amato Cipro; e sovra l'acque
d'Eleutro scorsa, fra gli opposti monti
Libano e Casio, si dilegua e vola,
sotto lasciando a destra Arabia infausta,
Lidia a sinistra e di Calcidia il regno,
con l'ampia Anthobarite; e varcò il fiume
d'Eufrate allor che Febo avea già sparti
i raggi fuor del suo celeste albergo,
e di fin oro e puro argento a' monti
fregiava intorno l'elevate cime;
e giunse dove è la città famosa
d'eccelsa torre, e di stupende mura,
seggio d'un regno il cui potente scettro
retto gran tempo da donnesca mano
fu con mentito d'uom fallace aspetto:
da quella man, d'alto valore armata,
che vinse tanti regi, le tante palme
portò di genti debellate, e agl'Indi
osò far cruda guerra, onde immortale
fora il suo nome al mondo, illustre, e chiaro,
se d'illicito amore il nobil grido
oltraggio non avea, con crudo scempio
di lei, del figlio, e de l'antico regno.[586]

[585] Cfr. libro I, vv. 1484 e sgg., e la relativa nota di DOMENICO CHIODO (*Note esegetiche*, cit., p. 120): «L'enunciazione delle pietre preziose che serve a descrivere gli iridescenti colori dei bozzoli accompagna, alle più consuete, anche gemme non molto usuali alla pratica di noi moderni: la *prasma* è un quarzo di color verde; la *margarita* (margarite) è di lucentezza madreperlacea; il *giacinto* di color rosso vivo».

[586] Libro I, vv. 269-317, pp. 13-14.

Si tratta di una retorica sfarzosa, di grande impatto scenico, che coinvolge, per così dire, anche la potenza visiva, icastica delle immagini: Afrodite, sul suo carro modellato sulla classica iconologia letteraria ed artistica teoricamente fissata da Cesare Ripa,[587] giunge – dopo una peregrinazione che ben esibisce una non comune erudizione geografica[588] – presso la città di Semiramide, personaggio di cui non si mancano di sottolineare ad un tempo, in evidente *amplificatio* storico/leggendaria rispetto allo stringato modello ovidiano («ubi dicitur altam / coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem»), il nobile operato e le ignobili 'devianze'.

La raffinata gestione letteraria del fattore-*spazio* (non casualmente il Tesauro avrebbe proseguito il suo operato intellettuale quasi esclusivamente come architetto)[589] continua a manifestarsi nell'acribia con cui i versi si incaricano di fornire un'accuratissima *descriptio* geometrica dei luoghi del compianto, di quella che possiamo definire come una vera e propria "scenografia del lutto" tassianamente circolare:

Quivi dunque a mirar, sospesa in alto,
stando la Dea la gran città, le genti,
e 'l popol più d'ogn'altro a lei devoto,
parvele udir, né fu 'l parer poi vano,
un flebil suon di feminil lamento
misto di voci e pianti; e tosto il guardo
volse a un ampio giardin, più adorno e vago
di quanti unqua fioriro; e nel suo centro
del gran Nino giacea famosa tomba,

[587] Cfr. CESARE RIPA, *Iconologia*, t. I, in Perugia, nella stamperia di Piergiovanni Costantini, 1764: *Carro di Venere*, pp. 298-299: «Venere si dipinge giovane, ignuda, e bella, con una ghirlanda di rose, e di mortella, e in una mano tiene una conca marina. […] Il suo carro, secondo Apuleio, è tirato dalle colombe, le quali (come si scrive) sono oltremmodo lascive, né tempo alcuno dell'anno, nel quale non istiano insieme nei lor gusti amorosi. Ed Orazio, Ovvidio, e Stazio dicono, che Venere è tirata dai cigni, per dimostrare, che i gusti degli amanti sono simili al canto del cigno, il quale è tanto più dolce, quanto questo animale è più vicino al morire, e così tanto più gode l'innamorato, quanto più pena in amore».

[588] Cfr. DOMENICO CHIODO, *Note esegetiche*, cit., nota ai vv. 295-300 del libro I, p. 119: «Nella descrizione del viaggio di Afrodite da Cipro a Babilonia il Tesauro mette in campo una specifica erudizione geografica, citando il fiume Eleuthero che sfocia sulla costa fenicia antistante Cipro, i due massicci montuosi del Casio a Nord e del Libano a Sud tra i quali sorvola la dea lasciando a destra il deserto arabico, a sinistra la penisola anatolica (*Lidia* in senso esteso) e *di Calcidia il regno*, detto così dalla città di Calcide di Siria e citato da Plinio (V 19 1) come *regio fertilissima*. *Anthobarite* è sconosciuto come toponimo e forse assunto come tale da un composto aggettivale greco (gravida di fiori: da *ànthos* fiore e *barys* grave, pesante) modellato sull'esempio di Antemunte, città mesopotamica citata nel breviario di Sesto Pompeo fasto e da Eutropio, ma il vocabolo può essere stato reperito dal Tesauro nella narrazione di un viaggiatore medioevale».

[589] Tra l'altro, si rammenti l'incarico ricevuto da Alessandro Tesauro da parte di Carlo Emanuele I in una triste circostanza, «la invenzione e la direzione del funebre apparato» per le doppie esequie della moglie Caterina e del suocero Filippo II (cfr. EMANUELE TESAURO, *Istoria della venerabilissima Compagnia della Fede Catolica, sotto l'invocazione di San Paolo, nell'Augusta città di Torino*, a cura di Anna Cantaluppi, Torino, Compagnia di San Paolo, 2003, *ad loc.*).

di bianchi marmi strutta e d'altre pietre,
con sì bell'arte effigiate e sculte,
che vinta ogni materia era da l'opra;
et avea il campo intorno un nobil cinto
d'opachi gelsi, i cui candidi frutti
vincean l'intatta neve e 'l puro latte:
e quivi scorse fra l'ombrosa selva
e nel bel prato un stuol di gente in atto
di pompa funeral disposte, e in mezzo
un alto rogo, sopra il qual distesi
giacean due, che di vivi avean sembianza,
benché a lor l'alma era col sangue uscita
da larga piaga, ambi feriti il core
da crudel piaga, ambi trafitti il petto.
Non vide l'Oriente sì formoso
giovine mai, né l'istesso Oriente
di vaghezza e beltà sì rari essempi
in altra donna accolse, né al tuo regno
congiunti avesti, Amor, sì fidi amanti:
ingiustissimo Amor, che così a torto
a miserabil sorte i tuoi conduci.
Eran d'etade uguali, e di bellezza,
come pari d'amor, pari di morte;
simil colpo d'amor, simil di ferro,
anzi un istesso fato ambidoi tolse.[590]

Come si vede, per un processo simile a quello della mutazione della *fabula* ovidiana, nell'ambito del volgarizzamento dell'Anguillara, in una novella borghese che elimina i tratti maggiormente stranianti, orientali e, per così dire, 'selvatici', il bosco ovidiano pare tramutarsi in un disciplinato giardino all'italiana (la notazione relativa al simulacro del re Nino «vinta ogni materia era dall'opra» può riferirsi, in *mise en abyme*, alla dimensione quasi 'urbanizzata' dell'intero spazio), in un giardino di Armida (l'ipotesto tassiano è evidente: «e tosto il *guardo* / volse a *un ampio giardin, più adorno e vago / di quanti unqua fioriro*; e nel suo *centro* / del gran Nino giacea famosa tomba, / di bianchi marmi strutta e d'altre pietre, / con sì bell'arte *effigiate* e sculte, / *che vinta ogni materia era da l'opra*; / et avea il campo *intorno* un nobil cinto / d'opachi gelsi, i cui candidi frutti / vincean l'intatta neve e 'l puro latte»; cfr. *Gerusalemme liberata*, XVI, 1-2:[591] «Tondo è il ricco edificio, e nel più chiuso / grembo di lui, ch'è quasi *centro* al giro, / *un giardin v'ha ch'adorno è sovra l'uso / di quanti più famosi unqua fioriro.* / D'*intorno* inosservabile e confuso / ordin di loggie i demon fabri ordiro, / e tra le oblique vie di quel fallace / ravvolgimento impenetrabil giace. // Per l'entrata maggior (però che cento / l'ampio albergo n'avea) passàr costoro. / Le porte qui d'*effigiato* argento / su i cardini stridean di lucid'oro. / Fermàr

[590] Libro I, vv. 318-351, pp. 14-16.
[591] TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, cit., pp. 959-960.

ne le figure il *guardo* intento, / *ché vinta la materia è dal lavoro*…»),[592] al cui centro non è più collocata la celebrazione dell'incantesimo seduttivo della maga pagana, bensì la momentanea condanna controriformistica dell'*eros* (pur soggetta, in formazione di compromesso, per il successivo intervento di Venere, ad un rovesciamento interno), incarnata nel rogo funebre su cui a breve dovranno (dovrebbero…) bruciare i corpi dei due amanti.

Ecco allora la *lamentatio* della madre di Piramo, che assume – con peculiare *shifting* – alcuni caratteri dei due giovinetti emersi nell'archetipo ovidiano e nelle riscritture: maledice le stelle, il destino, come Piramo; e come Tisbe, estrinseca i tipici gesti del compianto. Se alcune riscritture avevano iniziato ad approfondire variamente la scena finale del lamento funebre, assente in Ovidio, qui essa diviene assolutamente centrale: il frammento del compianto si tramuta così in vera e propria strategia narrativa complessiva. Oppure, se si guarda al fenomeno da un'altra angolazione, il compianto della madre affonda le sue radici nella trafila della riscrittura delle contenute apostrofi ovidiane di Piramo e Tisbe, già progressivamente ampliate sino al limite dell'iperfetazione patetico-lacrimevole. E nel compianto si osservi pure l'inedito approfondimento gnomico-moralistico relativo al tema generale della fragilità dell'esistenza umana e dell'ineluttabilità della morte, poi ripreso anche dal personaggio di Venere («Ognuno attende il traghettante avaro, / cui basta a pena una sol cimba a tanta / turba ch'ognor v'accorre; e tutti andate / ratti a quel varco, e tutti a un segno gite, / chi a lenti e tardi, e chi a spediti passi. / Data v'è in presto questa frale vita, / senza alcun prezzo, e ritornarla è d'uopo / a un giorno incerto, al lieve arbitrio dato / di volubil fortuna, a ferir pronta / ove il desio l'impone, e che trascorre / per ogni parte, cieca ella e i destrieri, / e seco trae vecchiezza e gioventude»), che ben riflette la complessiva sensibilità prebarocca e controriformistica entro cui si agita il poema (del resto, il primo libro confronta minutamente le fasi della vita del baco con quelle dell'esistenza umana):[593]

Appresso al rogo era coperta e tinta
l'erba di giovenil, purpureo sangue,
sangue che per le piaghe al suolo sparso
tratta avea l'alma ai miserelli, e un lago
di sé formato, e quivi intorno unito
era ogni sesso et ogni etade, al mesto

[592] Non sfugga, d'altra parte, che i versi tassiani, intertestualmente evocati in questa riscrittura da Ovidio, sono a loro volta modellati, in un peculiare gioco di specchi simile a quello, cui si è già accennato, individuato da Daniel Javitch a proposito del volgarizzamento dolciano, sulla descrizione ovidiana della *Regia Solis* («Regia Solis erat sublimibus alta columnis, / clara micante auro flammasque imitante pyropo; / cuius ebur nitidum fastigia summa tegebat, / argenti bifores radiabant lumine valvae. / Materiam superabat opus…», *Met.*, II, 1-5), complice l'evidente mediazione della *descriptio* polizianea del palazzo di Venere («La regia casa il sereno aier fende, / fiammeggiante di gemme e di fino oro, / che chiaro giorno a meza notte accende; / ma vinta è la materia dal lavoro. / Sovra a colonne adamantine pende / un palco di smeraldo, in cui già fuoro / aneli e stanchi, drento a Mongibello, / Sterope e Bronte e ogni loro martello», *Stanze*, I, 95).

[593] Cfr. DOMENICO CHIODO, *Introduzione*, cit., p. XXIV.

ufficio intenti; ivi con faccie smorte
tutti piangeano, e interrompendo il pianto,
donna ch'esser parea d'un di lor madre
empiva il ciel di dolorose strida,
che movean a pietà gli arbori e i sassi.
"Figli, dicea, che giustamente entrambi
figli chiamar mi lice, poi ch'a l'uno,
che fu da me con le mie carni avvolto,
un cor solo, una fé, l'altra congiunse,
e l'uno e l'altro, ahi, con più forte laccio
uniti ha morte insieme: or in qual modo,
figli, vi miro? e di sembiante quanto
da quei veggio cangiati i vostri aspetti,
ch'avean ne la cittade il vanto, e 'l pregio
sovra quanti d'Amor l'alto vessillo
aduna e cuopre! ahi fiere stelle! ahi risse
d'orgogliosi parenti, in cui lo sdegno
l'amistà antica ruppe, e tanto in loro
ebbe vigor, quanto in voi forza Amore:
né mai poterno i prieghi e gli scongiuri
ch'oprai gran tempo, e gl'intromessi amici
(presaga del dolor) por freno a l'ire,
ch'or con sì strano e miserando mezzo
saran, malgrado lor, sopite e spente.
Ma qual error, qual empio fato ha spento
i vostri ardori, e voi con morte acerba
tolti in breve ora a così lunghi affanni?
Qual nume irato, o qual nimica stella
turbato ha col suo tosco il sommo bene
ch'a voi promesso avea l'amica notte?
Notte ch'esser dovea fida ministra
d'ogni bramato ben, dolce e serena,
e più d'ogn'altra amara et atra giunse.
Quai cari baci, e quai giocondi amplessi,
in poco d'ora, ha questa notte tolto?
Deh, ben è ver che col letal veleno
morte importuna ogni più vaga e degna
cosa tosto interrompe, et improvisa
sopra ogni ben l'oscura mano estende!
Quest'una in mille guise ancide, et opra
sua forza, essente d'ogni umano impero:
a chi la chiama è sorda, e da chi fora
cara e gradita ella si fugge, e segue
quelli solo a cui crede esser noiosa.
Ecco or come, crudele, avanti al tempo,
Cloto rotto ha lo stame, e come, cieca,
veder non volle il merto e l'alta fede
di sì degni amator, né aver pietade
ai fioriti anni lor, né ai genitori,
de la cui frale etade eran sostegno.
Perché più tosto me, debole e inferma,

non chiamava Prosperpina al suo regno?
O non s'apriva, avanti il duro grembo
de la gran madre, ad inghiottir quest'alma
colma d'orror, d'ogni ben cassa e priva?
Come a punto in un campo i vaghi gigli,
le rose e le viole al sole ardente
han breve vita, e l'infelice loglio
rimane intatto, e le più triste avene,
così nel sormontar del vostro sole,
tolsi sete a la luce, et io pur vivo.
Ebbe da' teneri anni in voi radice
quella fiamma, ch'ognor fatta maggiore,
v'ha spenti al fine; et ella n'è sparita,
come nebbia sparisce innanzi al vento.
Vostro amor, vostro ardore, e vostra fiamma
qui v'ha condotti, ove il nimico muro
d'accostar petto a petto, e volto a volto
non vieta; e d'accoppiarvi orgoglio et ira
de' vostri genitori or non contende.
Altre fiamme, altre faci Amor promise,
altre ve n'apparecchia iniqua sorte.
Or tu, Piramo mio, rimanti in pace,
lasciando me vedova, mesta, e sola.
Godi l'amata Tisbe, e Tisbe goda
di te sul rogo: almen consorti e uniti
sarete in questo miserando letto;
letto mal conveniente a' pensier vostri,
a' vostri e miei dolor principio e fine.
Come ancor l'alme per gli elisei campi,
se di là s'ama, ora consorti e unite
saran; né sia mai più ch'a' bei desiri
invidioso fato alcun contrasti.
Vivete lieti, e in quei beati campi
godete i vostri amori eternamente:
et io, misera madre, or senza luce,
qui rimarrò piangendo il vostro caso;
piangeran meco, con le piante e i sassi,
gli augelli inermi, e le fere selvaggie.
Di me venga pietade al sommo Giove:
vadan per l'aura mie dolenti note
a penetrar de la gran dea di Gnido
le sante orecchie, e la sua mente altera
si pieghi, e porga a le mie pene aita".
Disse; et i bianchi crin d'immonda polve
si sparge e brutta, e fiede 'l volto e 'l petto:
vinta poi dal dolor, ch'al cor si strinse,
cader lasciossi su l'amiche braccia
di chi le porse aita, e nel cadere
tre volte e quattro alzò la faccia al cielo.[594]

[594] Libro I, vv. 352-457, pp. 16-19.

Eppure, di fronte a tale intensificazione patetica della dimensione lagrimevole dell'episodio, nell'intarsio delle fonti, il rogo (probabilmente di derivazione ovidiana: il Tesauro poteva rinvenire una micro-tessera utile nel verso finale della *fabula* «quodque *rogis* superest, una requiescit in urna») può divenire anche immagine di fenicea rinascita e di salvazione, grazie all'inserzione di un altro modello, ancora una volta tassiano, quale quello di Olindo e Sofronia.

Chiaramente tassiana, con riprese letterali, risulta essere la metaforologia antinomica del fuoco e del laccio (l'ardore e i nodi d'amore confrontati con quelli della morte sul rogo: «… a l'uno, / che fu da me con le mie carni avvolto, / un cor solo, una fé, l'altra congiunse, / e l'uno e l'altro, ahi, con più forte laccio / uniti ha morte insieme», «Ebbe da' teneri anni in voi radice / quella fiamma, ch'ognor fatta maggiore, / v'ha spenti al fine; et ella n'è sparita, / come nebbia sparisce innanzi al vento. / Vostro amor, vostro ardore, e vostra fiamma / qui v'ha condotti […] *Altre fiamme, altre faci Amor promise, / altre ve n'apparecchia iniqua sorte*»; cfr. *Gerusalemme liberata*, II, 33-34: «Composto è lor d'intorno il rogo omai, / e già le fiamme il mantice v'incita, / quand'il fanciullo in dolorosi lai / proruppe, e disse a lei ch'è seco unita: "Quest'è dunque quel laccio ond'io sperai / teco accoppiarmi in compagnia di vita? / questo è quel foco ch'io credea ch'i cori / ne dovesse infiammar d'eguali ardori? // *Altre fiamme, altri nodi Amor promise, / altri ce n'apparecchia iniqua sorte.* / Troppo, ahi! ben troppo, ella già noi divise, / ma duramente or ne congiunge in morte. / Piacemi almen, poich'in sì strane guise / morir pur déi, del rogo esser consorte, / se del letto non fui; duolmi il tuo fato, il mio non già, poich'io ti moro a lato»);[595] ma tassiano è anche l'impianto narrativo complessivo di una Venere, novella Clorinda, che salva i due amanti dal rogo.

Esattamente come nel già citato caso, ben indagato da Javitch, dei volgarizzamenti integrali del poema ovidiano in cui le inserzioni ariostesche intertestualmente commerciano, in un gioco di specchi, con le *Metamorfosi* stesse, la riscrittura operata dal Tesauro, contaminando l'architesto ovidiano con l'ipotesto della *Liberata*, propone *de facto* un'ulteriore memoria del poema del Sulmonese, il mito – cioè – di Perseo e Andromeda (cfr. per es., in relazione alla metaforologia ora accennata, *Met.*, IV, 678-679: «O – dixit – non istis digna catenis / sed quibus inter se cupidi iunguntur amantes»):

e [la madre di Piramo] vide in quel, più luminoso e chiaro
d'ogni costume, lampeggiar Ciprigna,
ch'in alto a rimirar librata s'era
sovra un lucido nembo, ella e gli Amori,
con il celeste carro; e fu veduta
abbassarsi vicino al rogo, e quindi
(come che 'l caso avesse conto, e nota
l'aspra ragion de l'empia morte) a quella,
ch'empito interno avea d'intensa doglia,
ruppe i singulti, e 'n chiara voce intese

[595] TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, cit., pp. 135-136.

furno dal mesto stuol queste parole:
“Pon freno al gran dolor, donna, e contempra
quel dolor, ch’a morir doppio t’invoglia;
così prescrisse il fato, a la cui legge
umane forze star contra non ponno.
Ognuno attende il traghettante avaro,
cui basta a pena una sol cimba a tanta
turba ch’ognor v’accorre; e tutti andate
ratti a quel varco, e tutti a un segno gite,
chi a lenti e tardi, e chi a spediti passi.
Data v’è in presto questa frale vita,
senza alcun prezzo, e ritornarla è d’uopo
a un giorno incerto, al lieve arbitrio dato
di volubil fortuna, a ferir pronta
ove il desio l’impone, e che trascorre
per ogni parte, cieca ella e i destrieri,
e seco trae vecchiezza e gioventude:
né lice ad alcun Dio del ciel lo stame
che le Parche troncaro unire, o inganno
fare a la mente del gran Padre nostro.
Or te raccogli, e prendi in sì gran male
dolce conforto, or ch’i tuoi caldi preghi
son giunti avanti a la pietà superna,
e vedrai come al mio potente figlio
et al mio regno fu gradita e cara
di questi estinti l’incorrotta fede;
e, come il riso estremo il pianto assale,
così ’l vostro martir fia volto in gioia:
trionfi Morte pur di quelle membra,
di questa vita breve, aspra, e fugace,
che altera d’altre palme, andrà, e vittrice
sopra la falce sua cieca et iniqua
quella che ’l tutto scopre, et ode, e vede,
e non paventa ombre solinghe e oscure:
et a me fia dal sommo Giove dato
serbare eterna fama et immortale
di sì fedeli amanti. Or passi adunque
de’ gelsi a le radici il sangue sparso,
che l’uno a l’altro in sacrificio offriro,
e da quelle per entro il tronco e i rami,
come il liquor purpureo i veli tinge,
del suo rossore i bianchi frutti asperga:
che fra pastori e ninfe ad amar pronti
avranno, per trofeo d’amor fedele,
e per viva memoria, altro colore.
Né patir vuo’ che sì pregiate salme,
di nostre fiamme già sicuro albergo,
d’altre fiamme sieno esca, o che vil tomba
l’asconda entro il suo breve spazio e chiuda,
ma nasca ancor da quelle e venga a luce
non più visto animal, ch’al mondo apporti

meraviglia et onore; e del suo frutto
godan gli uomini in terra, e i Dei nel cielo:
naschin dico animali, e naschin vermi,
che di questi alber nostri i verdi tronchi
salendo, in essi stian lieti e felici;
e quando riede a voi con l'aurea chioma
Apollo, e preme al forte Tauro il dorso,
e fra le spine ancor del sangue nostro
gode vermiglia in bei giardin la rosa,
allor de le nascenti e nove foglie
prenda sostegno il verme, e fra gli stessi
rami che per nutrirsi avrà spogliati,
poi ch'a le corna avrà Cinzia tre volte
tolto il bel lume, et altretante reso,
vada tessendo egregia fila, e quelli
di spoglie più leggiadre adorni e cinga;
e quivi ancor fra l'inglobato stame
oprando si rinchiuda, e poi ne sorga,
di puritade e d'alta fede in segno,
candido più che intatta neve, e i vanni
di libertade spieghi; indi il consorte
d'altro sesso incontrato, a lui si giunga
in dolce nodo, e di Fenice a prova,
col seme, al suo morir, rimanga in vita.
Né ciò lor basti, ma verrà ancor tempo,
che dopo mille lustri, a la gran prole
ch'uscir da questi i' veggio, umili ancelle
saran nobil fanciulle et amorose,
cui grato fia da' boschi e da le selve,
dal gelo e da l'arsura, in più sublimi
tetti ridurli e darli albergo, e l'opre
loro adattare in pellegrine e nove
forme al secol futuro utili e degne,
da le vostre contrade ognor nomate.
E di quelle conteste in vario stile
andranne il popol mio fregiato e altero;
di quelle i sacri tempî ai più solenni
giorni saranno riccamente ornati,
e coperti di quelle tanti e tanti
illustri duci, imperatori e regi,
ch'avran nel mondo a la futura etade
eccelso seggio; e fra l'umile e bassa
plebe vedransi i magistrati, e gli altri,
per gli avi, o per fortuna, o per valore
ch'in essi alberghi, andar fastosi e gravi
di tal lavoro, ricevendo inchino.
Non avran fama di bellezza e pompa
i gran trionfi e sontuosi giochi,
i tragici apparati, e le regali
stanze, e i palaggi, e le onorate nozze,
se da' serici fregi alto splendore

non avran prima: alor che tolto in tutto
da quest'arte sarà l'antico pregio
di ricchezze agli armenti, et agli umili
greggi, in cui soli or son vostri tesori.
Quando saran favola vile i segni
d'Ercole ai naviganti industri e chiari,
e i mar riposti et ogni stranio clima
scopriran ciò che nel suo grembo asconde
e chiude la terrena immensa mole:
e sol darassi a questa e gloria e vanto.
Non mirra, incenso, croco, ebano, avorio,
non marmi parii o toschi, argento et oro,
non gemme oriental sì nobil fama
avran giamai, qual a tal frutto il cielo
et io prometto, e nol prometto in vano.
Con questo andranno per l'ondose strade
a mille rischi tanti legni, e tanta
noia et errore al pellegrin s'appresta.
Alor nel mondo più chiara e celebre
sarà quest'arte in ambedue l'Esperie,
quand'una in tutto, e l'altra in maggior parte
reggerà quello invitto alto e potente
rege che 'l cielo, dal gran seme d'Austro,
destina a quell'etade, acciò che 'l giorno
seco riduca, e le procelle e i nembi
sgombri d'intorno, e del gran padre Carlo
Quinto, del nome suo spieghi l'insegna
che le vicine e le lontane genti
sotto il superbo manto aduna, e goda
la prisca gloria quel secol felice:
et egli, ardito in guerra e giusto in pace,
punisca gli empi, et agli umil perdoni,
freni l'ire ai feroci, e tutti dome
lo scettro suo, che tra l'anguste mete
d'Alcide non potrà tener l'impero:
ma nove terre, or senza nome, e regni,
incogniti or fra voi, d'auro fecondi
fien da le stelle al suo poter concessi:
raro dono a lui solo, e ai suoi serbato!
Chiare dico, e celebri ambe l'Esperie
saran del frutto prezioso e raro,
per cui veggio fiorir la gran cittade
che nel mar d'Adria avrà debol principio,
Felsina, e Manto, e la città di Flora,
quella di Giano, et il tireno lido,
Partenope fra l'altre, e mille e mille
ch'or sono alberghi pastorali, e case
d'armenti, e colli ignudi, et erme valli,
e luoghi ov'or l'aratro stampa i solchi:
ma via più chiare, quando unite e giunte
sian quelle antiche Esperie, e giunti e uniti

d'Austro e di Saxo i steli antichi e illustri,
ché di lor i più eccelsi rami e verdi
veggio intrecciati in amoroso nodo;
nodo amoroso che sin ora ordisco
con preziosa benda azzurra e d'oro,
che con piacer di Po, Rodano e Ibero
stringerà i rami, e quelli, al cielo ergendo
la fronte santa, inviteran da lunge
a l'ombra unita di sì nobil piante
il mondo tutto, e sotto a lei fiorire
miro i pregi de l'ozio, e l'arti industri,
mille virtù che 'l raccontar fia lungo:
basti sol questo a voi, che fra l'altre arti,
quella di ch'io ragiono avrà la palma".[596]

Venere – diversamente dalla Clorinda tassiana che può salvare Olindo e Sofronia dalla morte sul rogo e, se si vuole, dall'Apollo della *Pasitea* viscontea, capace di resuscitare i novelli Piramo e Tisbe della corte di Ludovico il Moro – non può propriamente riportare in vita i due giovinetti, bensì può iscrivere i loro nomi e i loro corpi in un eterno ciclo di doppie, triple, infinite metamorfosi: opera, infatti, non soltanto la mutazione cromatica dei frutti del gelso, originariamente affidata a Giove; ma è capace di generare dai loro corpi i preziosi insetti della seta, i *vermi setaiuoli* che tanta parte hanno nella poesia barocca,[597] e – con essi – le metamorfosi cui tali minuscoli animali (la meraviglia del *micro*: *Natura maxime miranda in minimis*, recita l'epigrafe linneana dello studio monografico dedicato da Emilio Cornalia al bombice del gelso)[598] sono naturalmente, anzi miracolosamente soggetti:

Ciò detto [Venere] tacque; e sparso ai corpi essangui
nettare e ambrosia, sparve in un baleno.
E come stral che ben curvato corno
dal nerbo scocca fra l'eccelse nubi
s'asconde, e dagli altrui occhi s'invola,
tal si mesce la Dea fra le più chiare
parti del cielo, ella, gli Amori, e 'l carro,
lasciando a quella turba sbigottita
ferme le labbia, immobil gli occhi, e 'l volto,
che in sasso, da stupor, parea cangiato:
et abandona la dolente madre,
che ritraendo il lasso fianco mille
cose volgea fra la confusa mente,
pronte a spiegar, che ribombaro il core
di secreto piacer; ma tosto involve
nembo di cure amare il lieto seno,
e succede l'affanno al piacer misto.
Né sì tosto la Dea fu dipartita

[596] Libro I, vv. 458-634, pp. 19-24.
[597] Cfr. DOMENICO CHIODO, *Introduzione*, cit., pp. XI-XII.
[598] Cfr. EMILIO CORNALIA, *Monografia del bombice del gelso*, cit., p. 3.

che si vider cangiar quei bianchi frutti
in purpureo colore, e 'l nume infuso
uscir fe' da le carni egre e languenti
schiere infinite di pregiati vermi,
ch'ingombraro il terren, le piante, e i rami.
Mira l'antica donna, e crede a pena
la divin'opra; et è fra speme e doglie.
La gente poi, ch'in un s'allegra e duole,
fa che per l'aria un mormorio s'aggiri,
qual s'ode per le selve, ove lieve aura
fra le più lievi foglie scherza e freme.
Al fin con grato applauso, e col ricorso
d'altra turba infinita, ivi già tratta
da la garrula fama, il popol tutto
snoda la voce, e in chiari accenti spiega
lodi al celeste nume, e palpa e vede
fatto mirando, e sì monstroso e raro,
che ne stupio Natura, l'Aere e 'l Cielo.[599]

Miscere utile dulci, recita notoriamente il motto oraziano. All'*utile*, che è il principale fine di ogni poesia didascalica, si associa qui la *meraviglia* barocca,[600] la dimensione di un mirabile estremamente potenziato, funzionale all'esaltazione 'transoceanica' della bachicoltura (si pensi all'allusione celebrativa alla diffusione della sericoltura nelle Americhe, sotto le insegne dell'estesissimo impero di Filippo II)[601] e della sua caratura miracolosa e iper-femminile, addirittura sigillata *ab origine* da Venere.

[599] Libro I, vv. 635-670, pp. 24-25.

[600] Cfr. MARIA LUISA DOGLIO, *Prefazione*, cit., p. VIII-IX: «All'utilità del programma si congiunge la meraviglia della materia, dall'origine del baco da seta generato dai cadaveri dei mitici amanti Piramo e Tisbe, "egregio mostro d'esempi e di virtù", alla vicenda ciclica delle mute alla metamorfosi finale in farfalla con il volo verso il cielo, dalle istruzioni minute per l'allevamento alle norme sulla coltivazione dei gelsi. In quest'intreccio e nel sapiente intarsio delle fonti latine e volgari (il *De bombice* di Girolamo Vida vescovo di Alba e la *Coltivazione* di Luigi Alamanni), si dispiegano alcune digressioni su argomenti diversi, dall'astrologia alla *sorcellerie*, con l'inquietante scena del Sabba nel "concilio infame" di streghe, dalla malattia di Carlo Emanuele all'elogio dell'Italia e del Piemonte che chiude il secondo libro. Tra mistioni manieristiche e prebarocche, bachicoltura, ideologia cortigiana e industria si compie, dunque, l'*iter* della *Sereide*. Il modello letterario appena sbozzato dall'Ariosto nell'*Orlando furioso*, la contadina intenta a "traer dai bachi le bagnate spoglie, / quando la nuova seta si raccoglie" (XXXIV, 88) e il prodigio della metamorfosi del verme in farfalla resa di scorcio dall'Aretino in una scena del *Filosofo* ("il baco da la seta entra nel bocciuolo vermine con tante gambe, e poi escene farfalla con l'ale", IV, IX) si complicano, si dilatano e si trasformano nel poema didascalico di Alessandro Tesauro che è insieme insegnamento organico di un'"arte" e celebrazione mirata di un'industria, la "fabrica della seta"».

[601] Cfr. DOMENICO CHIODO, *Note esegetiche*, cit., nota ai vv. 591 e sgg. del libro I, p. 119: «Il matrimonio di Carlo Emanuele con Caterina significò per il Ducato l'adesione incondizionata al partito filo-spagnolo: da qui l'elogio di Filippo II, il cui regno, oltre ai domini spagnoli e italiani (*ambedue l'Esperie*), si estendeva nel vasto territorio coloniale ereditato dal padre Carlo V».

Il nobile Domenico Simon (1758-1829) cita una *Sereide* nella tredicesima ottava del terzo canto della sua opera *Le piante* (1779), «composta per ottenere l'associazione al Collegio delle arti liberali dell'Università di Cagliari»:[602]

Né trattener mi vo' sopra le vesti
da noi comprate altronde a caro prezzo:
a danni risparmiar sì manifesti
daranne un Sardo vate il facil mezzo:
ed oh! la sua *Sereide* impressa resti
al bel sesso finor all'ozio avvezzo!
Vestiran gelsi le campagne liete,
e vestiremo noi le nostre sete.[603]

Non si tratta di un'allusione alla *Sereide* del Tesauro, bensì al poema sardo/italiano di Antonio Purqueddu *Il tesoro della Sardegna ne' bachi e gelsi* (1779). Ebbene, il *Tesoro* esplicitamente cita come propria fonte il poema del nobile fossanese:

Sa materia no inventasi
de menti incapricciada,
mill'autoris da trattanta
ma no aici impastissada.
Zertu mellus da trattada
chin'hat intitulada
s'opera sua *Sereide*,
ch'appu scartabellada.

Non la materia inventasi
da mente incapricciata,
mille autori la trattano,
ma non sì impasticciata.
Per certo meglio trattala
quegli, che ha intitolata
l'opera sua *Sereide*,
ch'io ho già scartabellata.[604]

L'analisi testuale potrebbe certificare *ad abundantiam* la presenza, entro il poema fine-settecentesco, di numerosissime filigrane tesauriane (spesso, anzi, è il Purqueddu

[602] LAURA SANNIA NOWÉ, *Ideale felicitario, lealismo monarchico e coscienza "nazionale" nelle pubblicazioni della Reale Stamperia di Cagliari (1770-1799)*, in *Dal trono all'albero della libertà. Trasformazioni e continuità istituzionali nei territori del Regno di Sardegna dall'antico regime all'età rivoluzionaria. Atti del Convegno (Torino, 11-13 settembre 1989)*, t. II, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Roma, 1991, pp. 621-649: p. 632.

[603] DOMENICO SIMON, *Le piante*, a cura di Giuseppe Marci, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi / Cuec, 2002, p. 49.

[604] *Il tesoro della Sardegna ne' bachi e gelsi poema sardo e italiano di* ANTONIO PURQUEDDU *accademico del Collegio Cagliaritano*, Cagliari, 1779, pp. 6-7; cfr. le relative *Annotazioni*, pp. 22-23: «Alesciandru Tessauro, chi scriesit in elegantis versus sa *Sereide* dividida in dùs liburus, stampada in Vercelli s'annu 1777»; «Alessandro Tessauro, che scrisse in eleganti versi la *Sereide* divisa in due libri, stampata in Vercelli l'anno 1777».

stesso a segnalare nelle cospicue *Annotazioni* apposte da lui stesso alla propria opera le riprese intertestuali).[605]

Ma non è su queste che vorrei concentrarmi, bensì su alcune illustrazioni di Pietro Visca e Ferdinando Fambrini che ornano il *Tesoro*, così come la *Moriografia sarda ossia catechismo gelsario* (1788) di Giuseppe Cossu, che – assieme alla *Seriografia sarda ossia catechismo del filugello* (1789) dello stesso Cossu – costituisce una «rielaborazione […] in prosa» dell'opera del Purqueddu.[606]

In primo luogo, può essere utile soffermarsi su un'illustrazione (fig. 7), accompagnata da alcuni versi del Purqueddu, raffigurante una nobildonna che reca in una mano un esemplare del *Tesoro* e dà perentorie disposizioni alle contadine in merito alla cura dei bachi.[607]

À rebours, l'illustrazione fornisce una significativa indicazione a proposito dei meccanismi della diffusione e della trasmissione della *Sereide* tesauriana: indirizzato «alle nobili e virtuose donne» e precipuamente dedicato a Caterina d'Austria, l'incompiuto poema didascalico era con ogni probabilità destinato alla lettura delle nobildonne, che a loro volta ne potevano/dovevano volgarizzare il contenuto a favore di quella manodopera femminile che avrebbe agito concretamente nel promettente settore georgico-zootecnico della bachicoltura piemontese. Forse la nobildonna dell'immagine – è agevole pensarla per un attimo con in mano il poema del Tesauro – ha indicato alle contadine al suo servizio non soltanto i precetti da seguire, ma ha raccontato loro anche la versione moderna, prebarocca dell'antica favola di Piramo e Tisbe. La celebre storia d'*amore* ovidiana, *potenziata* dall'intervento diretto della dea dell'Amore, era chiamata così a incitare, stimolare e rinsaldare l'amorevole cura femminile nei confronti di un'attività al cui centro era posto «quel piccolo Verme dal cui lavoro inimitabile volle il Creatore dell'Universo che i mortali traessero tanto profitto»,[608] di cui si sottolineava – complice la miracolosa *metamorfosi* ovidiana, vieppiù *potenziata* – la straordinaria natura eroico/miracolosa. Anche per questa via, l'antico *mythos* continuava tenacemente a sopravvivere, meravigliosamente innestandosi nel tronco di una poesia didascalico-celebrativa che poteva così superbamente raggiungere i vertici dell'*utile* mediante il *dolce* incanto[609] degli amori e delle metamorfosi.

---

[605] Cfr. per es. ivi, *Annotazioni*, pp. 82-83 e 95-99.

[606] Cfr. ANNA SAIU DEIDDA, *Aspetti figurativi e decorativi nella produzione della Reale Stamperia di Cagliari (1770-1799)*, in *Dal trono all'albero della libertà*, cit., tomo II, pp. 671-691: pp. 688.

[607] Cfr. ivi, p. 686: «Nella […] illustrazione […] una dama abbigliata alla moda indica alle sue cameriere le operazioni da farsi, tenendo in mano una copia del *Tesoro*, mentre fanciulli e ragazzi si occupano di cogliere le foglie dei gelsi. Il riferimento è al primo canto: *Scurtaimi, serbidoras, pochi tandu appuntu depeis fai su chi cumandu* (cantu I, str. 5)»; cfr. PURQUEDDU, *Tesoro*, cit., canto I, ott. 5, pp. 30-31: «virgini Sarda, scurtamì, chi tandu / appuntu depis fai su chi cumandu»; «vergine Sarda, ascoltami, che allora / appunto devi far ciò che dic'ora».

[608] LUIGI COCCHI, *Istruzioni per correggere gli abusi nella coltivazione dei gelsi*, cit., p. 3.

[609] TOMMASO VALLAURI, *Storia della poesia in Piemonte*, cit., p. 203: «Né vi mancano [nella *Sereide* del Tesauro] opportune digressioni, che spargono su tutto il poema un dolce lume».

Fig. 7. PIETRO VISCA E FERDINANDO FAMBRINI, illustrazione in apertura del I canto del *Tesoro* di ANTONIO PURQUEDDU (1779)

Ma è su un'altra immagine che vorrei chiudere il capitolo (e, con esso, l'intera tesi), ossia sulla raffinata illustrazione del rogo di Piramo e Tisbe (fig. 8), su cui incombe benevola la presenza di Venere.

Fig. 8. PIETRO VISCA E FERDINANDO FAMBRINI, *Piramo e Tisbe sul rogo*, antiporta del *Tesoro della Sardegna* di ANTONIO PURQUEDDU (1779)

L'immagine ben fa comprendere come fosse stata percepita appieno la *novitas* narrativa introdotta dal Tesauro. Tuttavia, per la nostra ricerca può assumere una valenza metaforica più vasta e 'conclusiva': il rogo di Piramo e Tisbe, ai nostri occhi, pare significare esemplarmente la feconda combustione cui è stata sottoposta nei secoli l'antica *fabula*. 'Bruciare', cioè rimodellare, trasformare, trasfigurare il mito ha comportato, per i 'nostri' due giovinetti di Babilonia, una continua morte e, ad un tempo, una continua rinascita. *Post fata resurgo*: la palingenesi dell'araba fenice può costituire un utile e suggestivo termine di paragone per la plurisecolare vita del mito: frainteso, negato, tradito, adattato, addomesticato, moralizzato, funzionalizzato, l'episodio delle *Metamorfosi* ovidiane, antropologicamente intriso della dialettica tra Amore e Morte, tra Ostacolo e Desiderio, ha alimentato la sua eterna vitalità al prezzo, ed anzi in virtù, delle 'metamorfosi' che ha saputo attraversare, in virtù di una combustione capace di sprigionare le luminose faville di sempre nuove, e antiche, forme, di sempre nuovi, e antichi, significati…

BIBLIOGRAFIA

TESTI

[NICCOLÒ DEGLI AGOSTINI,] *Di Ovidio le Metamorphosi, cioè trasmutationi, tradotte dal Latino diligentemente in volgar verso, con le sue Allegorie, significationi, et dichiarationi delle Favole in prosa […]*, Venezia, Bindoni, 1538.

La coltivazione di LUIGI ALAMANNI *e Le api di* GIOVANNI RUCELLAI, *con annotazioni del dottor* GIUSEPPE BIANCHINI DA PRATO *sopra la coltivazione e di* Roberto Titi *sopra le api*, Milano, della Società Tipografica de' Classici Italiani, 1804.

Le Metamorfosi di Ovidio ridotte da GIOVANNI ANDREA DELL'ANGUILLARA *in ottava rima, con le Annotationi di M.* GIOSEPPE HOROLOGGI *et gli Argomenti e Postille di M.* FRANCESCO TURCHI*, in questa nuova impressione di vaghe figure adornate*, Venezia, Giunti, 1584.

SABADINO DEGLI ARIENTI, *Le Porretane*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno Ed., 1981.

GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, 2 voll., Milano, Mondadori, 1989.

GIOVANNI BONSIGNORI DA CITTÀ DI CASTELLO, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, edizione critica a cura di Erminia Ardissino, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2001.

AUGUSTO CAMPANA, *Dal Calmeta al Colocci*, in *Tra latino e volgare. Per Carlo Dionisotti*, Padova, Antenore, 1974, I, pp. 267-315.

VINCENZO CALMETA, *Prose e lettere edite e inedite (con due appendici di altri inediti)*, a cura di Cecil Greyson, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1959.

Cantare dei cantari, in PIO RAJNA, *Il* Cantare dei cantari *e il Serventese del Maestro di tutte l'Arte*, in «Zeitschrift für Romanische Philologie», 2, 1878, pp. 221-254.

Cantari del Trecento, a cura di Armando Balduino, Milano, Marzorati, 1970.

Cantari di Piramo e Tisbe, in FRANCESCO A[LFONSO] UGOLINI, *I cantari di Piramo e Tisbe*, in «Studj Romanzi», XXIV, 1934, pp. 19-201: pp. 100-180.

Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento, a cura di Elisabetta Benucci, Roberta Manetti e Franco Zabagli, introduzione di Domenico De Robertis, 2 tt., Roma, Salerno Ed., 2002, I, pp. IX-XXXVIII.

Istruzioni per correggere gli abusi nella coltivazione dei gelsi e dei bachi da seta del Capitano LUIGI COCCHI DI FIVIZZANO *al servizio di Sua Maestà Cattolica, Accademico etrusco*, Firenze, presso Giuseppe di Giovacchino Pagani, 1820.

EMILIO CORNALIA, *Monografia del bombice del gelso* [385 pp.], in «Memorie dell'I.R. Istituto Lombardo di Scienze, Lettere ed Arti», vol. VI, Milano, dalla Tipografia Bernardoni, 1856.

Le Trasformationi di M. LODOVICO DOLCE*, in questa sesta impressione da lui in molti luoghi ampliate, con l'aggiunta de gli argomenti, et allegorie al principio et al fine di ciascun Canto*, Venezia, Giolito, 1561.

Teatro comico dell'avvocato T[OMMASO] GHERARDI DEL TESTA, vol. IV, Firenze, Tipografia Barbèra, Bianchi e C., 1858.

Dell'Hercole di M. GIOVANBATTISTA GIRALDI CINTHIO *[...]*, Modena, Gadaldini, 1557.

GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, Eufimia. *An Italian Renaissance Tragedy*, ed., with introduction, notes, and glossary, by Philip Horne, Lewiston, Mellen, 2003.

IDEM, *Gli Ecatommiti*, a cura di Susanna Villari, 3 tt., Roma, Salerno Editrice, 2012.
IDEM, *Canti dell'Hercole (ms. Classe I 406 della BCAFe)*, edizione critica a cura di Carla Molinari, Ferrara, Edisai Edizioni, 2016.

Lo spettro. Tragedia di GIAMBATTISTA GRILLI *bolognese*, Bologna, Tipografia de' Franceschi alla Colomba, 1815.

Il setificio ovvero memorie dodici di FRANCESCO GRISELINI, Segretario giubilato della Società Patriottica di Milano, e Socio delle più illustri Accademie di Europa, sopra i diversi rami georgici, e d'industria che lo costituiscono, tomo primo, in Verona, per gli eredi di Marco Moroni, 1783.

PETRI FRANCISCI IUSTULI *Opera Academiae Spoletinae Studio rursus vulgata ac ineditis aucta, Spoleti*, Typis Bossi, et Bassoni, 1855 (*De Sere seu de Setivomis Animalibus Poemation*, pp. 21-35).

Su la corrente malattia de' gelsi. Dissertazione del signor MICHELANGELO LOCCATELLI approvata dalla Pubblica Accademia di Agricoltura di Verona, [Verona], nella Stamperia Moroni, 1773.

L'Adamo di GIO. FRANCESCO LOREDANO *nobile veneto*, in Venezia, per il Sarzina, 1640.

La Dianea del Signor GIO. FRANCESCO LOREDANO*, libri quattro*, in Venetia, nella Stamperia del Pinelli, 1645.

GIOVAN FRANCESCO LOREDANO, *Gli amori infelici. Narratione favolosa*, in *Novelle amorose di* GIO. FRANCESCO LOREDANO *nobile veneto* [IV volume delle *Opere* del Loredano], Venetia, appresso li Guerigli, 1653, pp. 104-138.

LUIGI MANZINI, *Vita di Tobia. Istoria e osservazioni*, Roma, Pietro Antonio Facciotti, 1637.

Tre giornate delle favole de l'Aganippe d'ANTONIO MARICONDA, in Napoli, appresso Gio. Paulo Suganappo, 1550.

Le Metamorphosi d'Ovidio in ottava rima col testo latino appresso nuovamente tradotte da M. FABIO MARRETTI *gentilhuomo senese, senza punto allontanarsi dal detto poeta* […], Venetiis, apud Bologninum Zalterium, et Guerreos fratres, unanimes socios, 1570.

Novelle del Cinquecento, a cura di Giambattista Salinari, Torino, Utet, 1976.

PUBLIUS OVIDIUS NASO, *Metamorphosen*, hg., übersetzt und kommentiert von Franz Bömer, 7 voll., Heidelberg, Universitätsverlag Carl Winter, 1969-1986.

Ovid's Metamorphoses. Books 1-5, edited by William S. Anderson, Norman – London, University of Oklahoma Press, 1997.

PUBLIO OVIDIO NASONE, *Le Metamorfosi*, traduzione di Giovanna Faranda Villa, note di Rossella Corti, 2 voll., Milano, Rizzoli, 2010 (I ed. 1994) [riproduce l'edizione a cura di WILLIAM S. ANDERSON, *Ovidius. Metamorphoses*, Leibzig, Teubner, 1988[4]].

PUBLIO OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, a cura di Alessandro Barchiesi, testo critico basato sull'edizione oxoniense di Richard Tarrant, 6 voll., II. *Libri III-IV*, traduzione di Ludovica Koch, commento di Alessandro Barchiesi e Gianpiero Rosati, Milano, Fondazione Lorenzo Valla / Mondadori, 2007.

Piramo e Tisbe. Tragedia di GAETANO PARIGI *di Figline in Valdarno*, Cremona, presso Giacomo Dalla Noce, 1819.

Piramo e Tisbe. Intermezzo tragico a tre voci, in Vienna, nella Stamperia di Ghelen, 1770.

Piramo e Tisbe. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Via della Pergola nell'autunno del MDCCLXXXIII sotto la protezione dell'A. R. Pietro Leopoldo Arciduca d'Austria, Principe Reale d'Ungheria e di Boemia, Gran-Duca di Toscana, ec.ec.ec., in Firenze, Giovanni Risaliti Stampatore dirimpetto ai PP. Filippini, MDCCLXXXIII.

Piramo e Tisbe. Tragicommedia semplice nuovissima, in Treviso, 1793.

Piramo e Tisbe. / Il trionfo di Giove, ossia la distruzione dei Titani. Cantate con cori che verranno eseguite dagli Accademici ed Alunni del Liceo Filarmonico di Lugo nella primavera dell'anno 1824, Lugo, presso Vincenzo Melandri.

Piramo e Tisbe, a cura di Cristina Noacco, Roma, Carocci, 2005.

Piramus et Tisbé, introduzione, testo critico e note, a cura di Francesco Branciforti, Firenze, Olschki, 1959.

CHRISTINE DE PIZAN, *La Città delle Dame*, a cura di Patrizia Caraffi, Milano-Trento, Luni, 1997.

Poeti minori del Trecento, a cura di Natalino Sapegno, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1952.

ANGELO POLIZIANO, *Stanze* [e] *Fabula di Orfeo*, a cura di Stefano Carrai, Milano, Mursia, 1988.

PELLEGRINO PRISCIANI, *Spectacula*, a cura di Danilo Aguzzi Barbagli, Modena, Panini, 1992.

IDEM, *Spectacula*, a cura di Elisa Bastianello, glossario a cura di Olivia Sara Carli, Rimini, Guaraldi, 2015.

Il tesoro della Sardegna ne' bachi e gelsi poema sardo e italiano di ANTONIO PURQUEDDU *accademico del Collegio Cagliaritano*, Cagliari, 1779.

VENANZIO RAUZZINI, *Piramo e Tisbe. A Dramatic Cantata*, edited and introduced by Paul F. Rice, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2014.

CESARE RIPA, *Iconologia*, t. I, in Perugia, nella stamperia di Piergiovanni Costantini, 1764.

PAOLO ROLLI, cantata *Piramo e Tisbe*, in IDEM, *Liriche*, con un saggio su *La melica italiana dalla seconda metà del Cinquecento al Rolli e al Metastasio* e note di Carlo Calcaterra, Torino, Utet, 1926, pp. 153-156.

MASUCCIO SALERNITANO, *Il Novellino*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1940.

Scelta di rare e celebri tragedie […], presso Giambattista Albrizzi, in Venezia, 1750.

Piramo e Tisbe. Dramma per musica di GIOVANNI SCHMIDT *da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo la sera de' 30 maggio 1803, festeggiandosi il glorioso nome di S. M. Ferdinando IV nostro amabilissimo sovrano ed alla Maestà Sua dedicato*, in Napoli, nella Stamperia Flautina, MDCCCIII.

GIOVANNI SERCAMBI, *Novelle*, a cura di Giovanni Sinicropi, Bari, Laterza, 1972.

I primi V libri delle Metamorfosi *d'Ovidio volgarizzate da Ser* ARRIGO SIMINTENDI DA PRATO, a cura di Casimiro Basi e Cesare Guasti, Prato, per Ranieri Guasti, 1846.

Cinque altri libri delle Metamorfosi *d'Ovidio volgarizzate da Ser* ARRIGO SIMINTENDI DA PRATO, a cura di Casimiro Basi e Cesare Guasti, Prato, per Ranieri Guasti, 1848.

Gli ultimi cinque libri delle Metamorfosi *d'Ovidio volgarizzate da Ser* ARRIGO SIMINTENDI DA PRATO, a cura di Casimiro Basi e Cesare Guasti, Prato, per Ranieri Guasti, 1850.

DOMENICO SIMON, *Le piante*, a cura di Giuseppe Marci, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi / Cuec, 2002.

BERNARDO TASSO, *Rime*, 2 voll., I. *I tre libri degli Amori*, a cura di Domenico Chiodo, Torino, Res, 1995.

TORQUATO TASSO, *Le rime*, a cura di Bruno Basile, 2 voll., Roma, Salerno Ed., 1994.

IDEM, *Lettere poetiche*, a cura di Carla Molinari, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Guanda, 1995.

IDEM, *Aminta, Il Re Torrismondo, Il mondo creato*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno Ed., 1999.

IDEM, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, Rizzoli, 2009.

IDEM, *Rinaldo*, edizione commentata a cura di Matteo Navone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

IDEM, *Aminta*, a cura di Marco Corradini, prefazione di Guido Baldassarri, Milano, Rizzoli, 2015.

Teatro del Quattrocento. Le corti padane, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Maria Pia Mussini Sacchi, Torino, Utet, 1983.

*Della Sereide d'*ALESSANDRO TESAURO *alle nobili e virtuose donne libri due*, Vercelli, dalla Tipografia Patria, 1777.

ALESSANDRO TESAURO, *La Sereide*, a cura di Domenico Chiodo, prefazione di Maria Luisa Doglio, San Mauro Torinese, Res, 1994.

GASPARE VISCONTI, *De Paulo e Daria amanti*, impresso per magistro Philippo Mantegatio dicto el Cassano in la Excellentissima Citade de Milano nel anno Mccclxxxxy a dì primo de aprile.

IDEM, *Rime*, a cura di Alessandro Cutolo, Bologna, per i tipi dell'Antiquaria Palmaverde, 1952.

IDEM, *I canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, edizione critica a cura di Paolo Bongrani, Milano, Mondadori, 1979.

IDEM, *Pasitea*, in *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, cit., pp. 342-396.

Volgarizzamenti del Due e Trecento, a cura di Cesare Segre, Torino, Utet, 1953.

STUDI

DANILO AGUZZI BARBAGLI, *Introduzione* a PELLEGRINO PRISCIANI, *Spectacula*, cit., pp. 9-30.

GIANCARLO ALFANO, *La* Giulietta *di Da Porto tra modelli letterari e sistema narrativo*, in «Chroniques italiennes», 24, 3, 2012 (chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web24/4.G.Alfano.pdf).

WILLIAM S. ANDERSON, *Notes to Book 4*, in *Ovid's Metamorphoses. Books 1-5*, edited, with Introduction and Commentary, by William S. Anderson, Norman – London, University of Oklahoma Press, 1997, pp. 410-496.

RUEDI ANKLI, *Morgante iperbolico. L'iperbole nel* Morgante *di Luigi Pulci*, Firenze, Olschki, 1993.

ERICH AUERBACH, *La tecnica di composizione della novella* (1921), Roma-Napoli, Theoria, 1984.

ARMANDO BALDUINO, *Introduzione* a *Cantari del Trecento*, cit., pp. 5-21.

MATTEO BANDELLO, *Tutte le opere*, a cura di Francesco Flora, Milano, Mondadori, 1942.

MARIO BARATTO, *La fondazione di un genere (per un'analisi drammaturgica della commedia del Cinquecento)*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di Maristella de Panizza Lorch, Milano, Edizioni di Comunità, 1980, pp. 3-24.

ROLAND BARTHES, *Fragments d'un discours amoureaux*, Paris, Seuil, 1977; traduzione italiana di Renzo Guidieri, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 1979.

SALVATORE BATTAGLIA, *Piramo e Tisbe in una pagina di Sant'Agostino*, in IDEM, *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965, pp. 51-61.

FRANCESCO BATTISTINI, *La diffusione della gelsibachicultura nell'Italia centrosettentrionale: un tentativo di ricostruzione*, in «Società e storia», LXVI, 1992, 56.

MAURO BERNARDI, recensione a Alessandro Tesauro, *La Sereide*, a cura di Domenico Chiodo, cit., «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXII, 557, 1995, pp. 134-136.

RAFFAELLA BERTAZZOLI, *Natura universale del mito. Introduzione* a *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, 5 voll., V/1. *Percorsi. Miti senza frontiere*, a cura di Raffaella Bertazzoli, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 5-25.

FABIO BERTINI, *«Havere a la giustitia sodisfatto». Tragedie giudiziarie di Giovan Battista Giraldi Cinzio nel ventennio conciliare*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008.

CARMINE BOCCIA, voce *'Antonio Mariconda'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 70, 2008.

FRANZ BÖMER, *Kommentiert*, in PUBLIUS OVIDIUS NASO, *Metamorphosen*, hg., übersetzt und kommentiert von Franz Bömer, 7 voll., Heidelberg, Universitätsverlag Carl Winter, 1969-1986.

PAOLO BONGRANI, *Poesia lirica alla corte di Ludovico il Moro*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro. Atti del Convegno internazionale (Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, 28 febbraio-4 marzo 1983*), Milano, 1983, I, pp. 215-229.

IDEM, *Lingua e stile nella* Pasitea *e nel teatro cortigiano milanese*, in «Interpres», V, 1983-1984, pp. 163-241.

SIMONA BORTOT, *Introduzione* a *«Il Marino viverà». Edizione commentata della* Vita del Cavalier Marino *di Giovan Francesco Loredano*, a cura di Simona Bortot, Venezia, Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing, 2015, pp. 9-37.

VITTORE BRANCA, *Nostalgie tardogotiche e gusto del fiabesco nella tradizione narrativa dei cantari*, in *Studi di varia umanità in onore di Francesco Flora*, Milano, Mondadori, 1963, pp. 88-108.

GIOVANNI BATTISTA BRONZINI, *Tradizione di stile aedico dai cantari al* Furioso, Firenze, Olschki, 1966.

GABRIELE BUCCHI, *Au delà du tombeau: Pyrame et Thisbé dans deux réécritures de la Renaissance italienne*, in «Italique», XIII, 2010, pp. 55-80.

IDEM, *«Meraviglioso diletto». La traduzione poetica del Cinquecento e le* Metamorfosi d'Ovidio *di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, ETS, 2011.

MARIA CRISTINA CABANI, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988.

EADEM, *Ovidio e Ariosto: leggerezza e disincanto*, in «Italianistica», 37, 3, 2008, pp. 13-42.

CATHERINE CAMPBELL RHORER, *Red and white in Ovid's* Metamorphoses*: the mulberry tree in the tale of Pyramus and Thisbe*, in «Ramus», 9, 2, 1980, pp. 79-88.

CLIZIA CARMINATI, *Alcune considerazioni sulla scrittura laconica del Seicento*, in «Aprosiana», X, 2002, pp. 91-112.

EADEM, voce *'Giovan Francesco Loredano'*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 65, 2005, pp. 761-770.

EADEM, *Le «istorie meditate»: traduttori inglesi e francesi alla prova*, in *Gli Incogniti e l'Europa*, a cura di Davide Conrieri, Bologna, I libri di Emil, 201, pp. 41-74.

ALBERTO CASADEI, *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Bruno Mondadori, 2011.

CARLO CATTURINI, *Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco di Milano: una citazione di Luca Pacioli per la "Sala delle Asse" ovvero la "camera dei moroni"*, in «Prospettiva», 147-148, 2012, pp. 159-166.

SANDRA CELENTANO, *Le* Metamorfosi *da Ovidio a Niccolò degli Agostini*, in «Misure critiche», 2012, 1-2, pp. 44-70.

GIORGIO CERBONI BAIARDI, *La lirica di Bernardo Tasso*, Urbino, Argalia, 1966.

STANLEY BERNARD CHANDLER, *Appunti su Giovanni Sabadino degli Arienti*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXX, 391, 1953, pp. 346-350.

IDEM, *Due raccolte di rime compilate nel Quattrocento*, in «Rinascimento», V, 1, 1954, pp. 113-116.

GIUSEPPE CHICCO, *Città e campagna: una partita aperta*, in *Storia di Torino*, IV. *La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*, a cura di Giuseppe Ricuperati, Torino, Einaudi, 2002, pp. 273-290.

PATRIZIA CHIERICI, *Una città della seta: industrializzazione e trasformazioni urbane in Racconigi tra Sei e Settecento*, in «Storia urbana», XX, 1982, 20, pp. 4-45.

DOMENICO CHIODO, *Introduzione* a ALESSANDRO TESAURO, *La Sereide*, a cura di Domenico Chiodo, cit., pp. XI-XXVI.

DOMENICO CHIODO, in AA.VV., *Proposte di correzioni e aggiunte al G.D.L.I.*, in «Lo Stracciafoglio», anno I, n. 2, 2000, pp. 65-67.

MASSIMO COLELLA, *L'episodio del liocorno: un'impresa 'eroicomica' nel pellegrinaggio gastronomico di Morgante e Margutte (*Morgante*, XVIII, 188-200)*, in «Studi Rinascimentali», 11, 2013, pp. 49-60.

IDEM, *Il «diadema» e il «peccato». Per una lettura del madrigale 156 di Michelangelo*, in «Rivista di Letteratura Italiana», XXXII, 2, 2014, pp. 25-44.

IDEM, *«Parmi ne' sogni di veder Diana». Emersioni seleniche nelle* Rime *di Torquato Tasso*, in «Griseldaonline», 14, 2014.

IDEM, *«Fu già in Venezia un moro molto valoroso». Giraldi Cinzio e Shakespeare*, in *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, a cura di Guillermo Carrascón e Chiara Simbolotti, Torino, Accademia University Press, 2015, pp. 158-172.

RINALDO COMBA, *Dal velluto all'organzino: produzione seriche nel Piemonte rinascimentale*, in *Torino sul filo della seta*, a cura di Giuseppe Bracco, Città di Torino – Archivio Storico, Torino, 1992, pp. 34-37.

ANTOINE COMPAGNON, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998; trad. ital. di Monica Guerra, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Torino, Einaudi, 2000.

DAVIDE CONRIERI, *L'*Adamo *di Giovan Francesco Loredano nella Penisola Iberica*, in *Gli Incogniti e l'Europa*, cit., pp. 75-123.

MARCO CORRADINI, *In terra di letteratura. Poesia e poetica di Giovan Battista Marino*, Lecce, Argo, 2012.

IDEM, *Dal Moro a san Carlo: la poesia narrativa*, in *Prima di Carlo Borromeo. Lettere e arti a Milano nel primo Cinquecento*, a cura di Eraldo Bellini e Alessandro Rovetta, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 61-90.

IDEM, *Introduzione* a TORQUATO TASSO, *Aminta*, a cura di Marco Corradini, cit., pp. 5-30.

BENEDETTO CROCE, *La letteratura dialettale riflessa, la sua origine nel Seicento e il suo ufficio storico*, in IDEM, *Uomini e cose della vecchia Italia*, I, Bari, Laterza, 1927, pp. 222-234.

UMBERTO CURI, *Miti d'amore. Filosofia dell'eros*, Milano, Bompiani, 2009.

CARLO CURTO, *Le tradizioni popolari nel* Morgante *di Luigi Pulci*, Casale Monferrato, Bellatore, Bosco & C., 1918.

ALESSANDRO CUTOLO, *Nuovi documenti sull'esilio pisano di Ludovico il Moro e gli avvenimenti contemporanei (1477-79)*, in «Archivio Storico Lombardo», LXVI, 1939, pp. 136-161.

IDEM, *Introduzione* a GASPARE VISCONTI, *Rime*, a cura di Alessandro Cutolo, Bologna, per i tipi dell'Antiquaria Palmaverde, 1952, pp. 7-21.

ENRICO DE ANGELIS, *Postilla del traduttore*, in THEODOR W. ADORNO, *Teoria estetica*, trad. it., Torino, Einaudi, 1975, pp. 500-544.

FRANCESCO DEGRADA, *Aspetti gluckiani nell'ultimo Hasse*, in IDEM, *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, I parte, Fiesole, Discanto, 1979, pp. 133-153.

PIETRO DELCORNO, *La* parabola *di Piramo e Tisbe. L'allegoria della* fabula *ovidiana in una predica di Johann Meder (1494)*, in «Schede umanistiche», 23, 2009, pp. 67-106.

DOMENICO DE ROBERTIS, *Problemi di metodo nell'edizione dei cantari* (1961), in IDEM, *Editi e rari*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 91-109.

IDEM, *Cantari antichi*, in «Studi di Filologia italiana», 28, 1970, pp. 67-175.

IDEM, *Introduzione* a *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, cit., I, pp. IX-XXXVIII.

Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei compilata da letterati italiani di ogni provincia e pubblicata per cura del professore EMILIO DE TIPALDO, vol. V, Venezia, dalla Tipografia di Alvisopoli, 1837.

GIOVANNA DI BATTISTA, Piramus et Tisbé*: il tema del destino*, in «L'immagine riflessa», XIII, 1, 1990, pp. 81-112.

MARIA LUISA DOGLIO, *Prefazione* a ALESSANDRO TESAURO, *La Sereide*, a cura di Domenico Chiodo, cit., pp. V-IX.

EADEM, *Intellettuali e cultura letteraria (1562-1630)*, in *Storia di Torino*, III. *Dalla dominazione francese alla ricomposizione dello Stato (1536-1630)*, a cura di Giuseppe Ricuperati, Torino, Einaudi, 1998, pp. 559-653.

PETER DRONKE, *Medieval Latin and the Rise of the European Love-Lyric*, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1965-1966.

T. T. DUKE, *Ovid's Pyramus and Thisbe*, in «The Classical Journal», 66, 4, 1971, pp. 320-327.

MONICA FARNETTI, *Il prestigio e crisi del vescovo Turpino*, in EADEM, *Il manoscritto ritrovato. Storia letteraria di una finzione*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2005, pp. 65-91.

GUIDO FAVATI, recensione a *Piramus et Tisbé*, introduzione, testo critico e note, a cura di Francesco Branciforti, Firenze, Olschki, 1959, in «Studi francesi», 3, 1959, pp. 442-447.

CHRISTINE FERLAMPIN-ACHER, *Piramus et Tisbé au Moyen-Âge: le vert paradis des amours enfantines et la mort des amants*, in *Lectures d'Ovide publiées à la mémoire de Jean-Pierre Néraudau*, études réunis par Emmanuel Bury, avec la collaboration de Mireille Néraudau, Préface de Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

FRANCESCO FERRETTI, *Torquato Tasso e il mito ovidiano di Cefalo e Procri*, in «Rassegna Europea della Letteratura Italiana», 39, 2012, pp. 45-75.

GIOVANNI FERRONI, *Note sulla struttura del* Libro primo degli amori di Bernardo Tasso *(1531)*, in «Studi Tassiani», 55, 2007, pp. 39-74.

ELSA FILOSA, *Intertestualità tra* Decameron *e* De mulieribus claris*: la tragica storia di Piramo e Tisbe*, in «Heliotropia», 3, 1, 2006 (http://scholarworks.umass.edu/).

PIERPAOLO FORNARO, *Metamorfosi con Ovidio. Il classico da riscrivere sempre*, Firenze, Olschki, 1994, cap. I *Piramo e Tisbe al lazzaretto (Antropologia e letteratura: Ovidio, Agostino, Dante, Manzoni)*, pp. 7-59.

ANTONIO FRANCESCHETTI, *Rassegna di studi sui cantari*, in «Lettere italiane», pp. 556-574.

*Spoglio all'*Ovidio maggiore *compilato dal P.* FRANCESCO FREDIANI M.O., in Prato, per Ranieri Guasti, 1852.

NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica . Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari* (1957), Torino, Einaudi, 1969.

MASSIMILIANO GAGGERO, *Il* Piramus et Tisbé *e la tradizione mediolatina di Ovidio: primi sondaggi*, in *Parole e temi del romanzo medievale*, a cura di Anatole Pierre Fuksas, Roma, Viella, 2007, pp. 247-279.

ILARIA GALLINARO, *La non vera Clorinda. Tradizione teatrale e musicale della* Liberata *nei secoli XVII-XIX*, Milano, Franco Angeli, 1994.

GIOVANNI GETTO, *Studio sul* Morgante, Firenze, Olschki, 1967.

FAUSTO GHISALBERTI, *Giovanni del Virgilio espositore delle Metamorfosi*, in «Il giornale dantesco», XXXIV, 1933, pp. 3-110.

IDEM, *L'*Ovidius moralizatus *di Pierre Bersuire*, in «Studj romanzi», XXIII, 33, 1933, pp. 5-136.

CLAUDIO GIGANTE, *Un'interpretazione dell'*Italia liberata dai Goti (1998), in IDEM, *Esperienze di filologia cinquecentesca. Salviati, Mazzoni, Trissino, Costo, il Bargeo, Tasso*, Roma, Salerno Ed., 2003, pp. 46-79.

IDEM, *Tasso*, Roma, Salerno Ed., 2007.

ROBERTO GIGLIUCCI, *Precipitando Aminta ascende*, in *Sylva. Studi in onore di Nino Borsellino*, a cura di Giorgio Patrizi, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 335-353.

LUISA GIORDANO, *Politica, tradizione e propaganda*, in *Ludovicus Dux*, a cura di L. Giordano, Vigevano, 1995, pp. 94-117.

ROBERT GLENDINNING, *Pyramus and Thisbe in the Medieval Classroom*, in «Speculum», 61, 1, 1986, pp. 51-78.

IDEM, *Eros, Agape, and Rhetoric around 1200: Gervase of Melkley's* Ars poetica *and Gottfried von Strassburg's* Tristan, in «Speculum», 67, 1992, pp. 892-925.

GUGLIELMO GORNI, *La metafora di testo*, in «Strumenti critici», 38, 1979, pp. 18-32.

FRANÇOISE GRAZIANI, *Pyrame et Thisbé*, in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction du Professeur Pierre Brunel, Paris, Éditions du Rocher, 1988, pp. 1163-1168.

STEPHEN GREENBLATT, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1980.

THOMAS M. GREENE, recensione a STEPHEN *GREENBLATT*, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, in «Comparative Literature», 34, 2, 1982, pp. 184-186.

GIOVANNI GUASTELLA, *La rete del sangue: simbologia delle relazioni e modelli dell'identità nella cultura romana*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 15, 1985, pp. 49-123.

ANGELA GUIDOTTI, *Scrittura, gestualità, immagine. La novella e le sue trasformazioni visive*, Pisa, ETS, 2007.

BODO GUTHMÜLLER, *Letteratura nazionale e traduzione dei classici nel Cinquecento*, in IDEM, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 125-143.

IDEM, *La pittura mitologica e la tradizione testuale delle* Metamorfosi *di Ovidio*, in *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana. Da Dante al Rinascimento*, Roma, Carocci, 2009, pp. 276-293.

PHILIP HARDIE, *Ovid's poetics of illusion*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

GEORG HART, *Die Piramus und Thisben Sage in Holland, England, Italien und Spanien*, Passau, Lieske, 1891.

HENRI HAUVETTE, *La "morte vivante". Étude de littérature comparée*, Paris, Boivin & C^{ie}, 1933.

NIKOLAS HOLZBERG, *Ovids "Babyloniaka" (*Met. *4. 55-166)*, in «Wiener Studien», CI, 1988, pp. 265-277.

Il cantare italiano fra folklore e letteratura. Atti del Convegno internazionale di Zurigo (Landesmuseum, 23-25 giugno 2005), a cura di Michelangelo Picone e Luisa Rubini, Firenze, Olschki, 2007.

Il mito nella letteratura italiana, opera diretta da Pietro Gibellini, 5 voll., V/1. *Percorsi. Miti senza frontiere*, a cura di Raffaella Bertazzoli, Brescia, Morcelliana, 2009.

DANTE ISELLA, *Lombardia stravagante. Testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*, Torino, Einaudi, 2005.

DANIEL JAVITCH, *Ariosto classico. La canonizzazione* dell'Orlando Furioso (1991), Bruno Mondadori, Milano, 1999.

ANDRÉ JOLLES, *Forme semplici* (1930), Milano, Mursia, 1970.

ALISON M. KEITH, *Etymological wordplay in Ovid's 'Pyramus and Thisbe' (*Met. *4. 55-166)*, in «The Classical Quarterly», n. s., 51, 1, 2001, pp. 309-312.

DAWSON KIANG, *Gasparo Visconti's* Pasitea *and the Sala delle Asse*, in «Achademia Leonardi Vinci», 2, 1989, pp. 101-109.

WILLIAM K. KIBLER, Piramus et Tisbé*: A medieval adapter at work*, in «Zeitschrift für Romanische Philologie», 91, 3-4, 1975, pp. 273-291.

PETER E. KNOX, *Pyramus and Thisbe in Cyprus*, in «Harvard Studies in Classical Philology», 92, 1989, pp. 315-328.

ANTONIO LA PENNA, *Note all'"Aminta" del Tasso*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, 3 voll., Padova, Editoriale Programma, 1993, II, pp. 1171-1182.

IDEM, *Aspetti della presenza di Ovidio nella* Gerusalemme liberata, in *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, a cura di Italo Gallo e Luciano Nicastri, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 293-321.

HELEN C. R. LAURIE, *'Piramus et Tisbé'*, in «The Modern Language Review», LV, 1960, pp. 24-32.

MARGHERITA LECCO, *Un adattamento italiano della* Naissance du Chevalier au Cygne*. Il cantare di* Stella e Mattabruna, in «Italian Studies», 66, 1, 2011, pp. 5-20.

EZIO LEVI, *I cantari leggendari del popolo italiano nei secoli XIV e XV*, in «Giornale storico della letteratura italiana», Supplemento n. 16, Torino, Loescher, 1914, pp. 1-171.

PASCALE LINANT DE BELLEFONDS, *Pyramos et Thisbe*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, VII, 1. *Oidipous – Theseus*, Zürich und München, Artemis, 1994, pp. 605-607.

ANTONIO LOMBARDO, *Introduzione* a WILLIAM SHAKESPEARE, *Otello*, traduzione e cura di Agostino Lombardo (1996), Milano, Feltrinelli, 2014[12], pp. V-VIII.

CHRISTOPHER LUCKEN, *Le suicide des amants et l'*ensaignement *des letters.* Piramus et Tisbé *ou les metamorphoses de l'amour*, in «Romania», 117, 125, 1999, pp. 363-395.

IDEM, *Thisbé dans la* Cité des Dames, in «Cahiers de recherches médiévales et humanistes», 20, 2010, pp. 303-320.

Vita di Gio. Francesco Loredano senator veneto, descritta da ANTONIO LUPIS […], in Venetia, per Francesco Valvasense, 1663.

ENRICO MALATO, *La nascita della novella italiana: un'alternativa letteraria borghese alla tradizione cortese*, in *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988*, Roma, Salerno Ed., 1989, t. 1, pp. 3-45.

DARIO MANTOVANI, *Un'"officina" di genere, tra cantare e poema in ottava rima*, in «Critica del testo», XVII, 3, 2014, pp. 45-73.

CONCETTO MARCHESI, *Volgarizzamenti ovidiani del secolo decimoquarto*, in «Atene e Roma», XI, 1908, coll. 275-285.

GAETANO MARIANI, *Il* Morgante *e i cantari trecenteschi*, Firenze, Le Monnier, 1953.

FERRUCCIO MAROTTI, *Storia documentaria del teatro italiano. Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1974.

BORTOLO MARTINELLI, *La biblioteca (e i beni) di un petrarchista: Gasparo Visconti*, in *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale. Atti del Convegno (Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985)*, a cura di Cesare Bozzetti, Pietro Gibellini, Ennio Sandal, Firenze, Olschki, 1989, pp. 213-261.

GIORGIO MASI, *La lirica e i trattati d'amore*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. IV Il primo Cinquecento, Roma, Salerno Ed., 1996, pp. 595-679.

MARIA MAŚLANKA-SORO, *Il tragico nell'*Orbecche *di Giambattista Giraldi Cinzio*, in «Romanica Cracoviensia», 10, 2010, pp. 174-185.

MARIACRISTINA MASTROTOTARO, *La riscrittura del mito: la* Favola di Piramo e Tisbe *di Bernardo Tasso*, in «Studi Tassiani», 49-50, 2001-2002, pp. 195-206.

IVO MATTOZZI, *Nota su Giovan Francesco Loredano*, estratto da «Studi Urbinati», n.s., 2, 1966.

PAOLO MECHELLI, *La scena di prigione nell'opera italiana fra Sette e Ottocento*, München, Grin Verlag, 2011.

MARZIA MINUTELLI, *«La miraculosa aqua». Lettura delle* Porretane novelle, Firenze, Olschki, 1990.

CARLA MOLINARI, *Erminia e Nicea: metamorfosi tassiane*, in EADEM, *Studi su Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007, pp. 89-98.

CRISTINA MONTAGNANI, *«Tutte siàn fatte comme fu Tisbina». Storia di Piramo, di Tisbe e di una novella senza più autore*, in «Medioevo letterario d'Italia», 4, 2007, pp. 91-109.

SIMONA MORANDO, *Lettura di* Aminta *secondo la stampa Draconi*, in TORQUATO TASSO, *Aminta princeps 1580*, edizione a cura di Matteo Navone, saggi di Alberto Beniscelli, Quinto Marini, Simona Morando, Stefano Verdino, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 137-181.

AGNÈS MORINI, *Drame de l'imprudence:* Gli amori infelici *de Giovan Francesco Loredano*, in «Studi secenteschi», XL, 1999, pp. 57-79.

ANN MOSS, *Poetry and Fable. Studies in Mythological Narrative in Sixteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

ROBERT K. MERTON, *The Self-Fulfilling Prophecy*, in «Antioch Review», 8, 1948, pp. 193-210.

CYNTHIA MUNRO PYLE, *Politian's* Orfeo *and Other* Favole Mitologiche *in the Context of Late Quattrocento Northern Italy*, Dissertation, Columbia University, 1976.

EADEM, *Towards Vernacular Comedy: Gaspare Visconti's* Pasithea, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, cit., pp. 349-360.

EADEM, *Milan and Lombardy in the Renaissance: Essay in Cultural History*, presentation by Paolo Bongrani, Roma, La Fenice, 1997, pp. 59-81.

CRISTINA NOACCO, *Introduzione* a *Piramo e Tisbe*, a cura di Cristina Noacco, Roma, Carocci, 2005, pp. 7-37.

RAMIRO ORTIZ, *La materia epica di ciclo classico nella lirica italiana delle origini*, quarta parte, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXXXV, 1925, pp. 1-93.

BROOKS OTIS, *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970 (first edition: 1966).

RODOLFO PALLUCCHINI – PAOLA ROSSI, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Milano, Electa, 1982.

ETTORE PARATORE, *L'influenza della letteratura latina da Ovidio ad Apuleio nell'età del Manierismo e del Barocco*, in *Manierismo, Baroccio, Rococò: concetti e termini. Convegno Internazionale (Roma, 21-24 aprile 1960). Relazioni e Discussioni*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1962, pp. 239-301.

PAUL PERDRIZET, *Légendes babyloniennes dans les* Métamorphoses *d'Ovide*, in «Revue de l'histoire des religions», 105, 53, 1932, pp. 193-228.

MASSIMO PERI, *Malato d'amore. La medicina dei poeti e la poesia dei medici*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1996.

LOUIS A. PERRAUD, Amatores exclusi*: apostrophe and separation in the Pyramus and Thisbe episode*, in «The Classical Journal», 79, 2, 1983-1984, pp. 135-139.

MICHELANGELO PICONE – LUISA RUBINI, *Premessa* a *Il cantare italiano fra folklore e letteratura. Atti del Convegno internazionale di Zurigo (Landesmuseum, 23-25 giugno 2005)*, a cura di Michelangelo Picone e Luisa Rubini, Firenze, Olschki, 2007, pp. V-XIII.

FRANCESCO PINTOR, *Delle liriche di Bernardo Tasso*, Pisa, Tipografia Succ. Fratelli Nistri, 1899.

LINDA PIRRUCCIO, *Giovanni Villifranchi. La 'fabbrica' delle favole sceniche di Tasso e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2011.

ANGELA PISCINI, voce *'Niccolò degli Agostini'*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 36, 1988, pp. 156-159.

LUIGI PIZZIO, *La poesia didascalica e la "Caccia" di Erasmo di Valvasone. Studio*, in «Pagine friulane», a. IV, n. 10, domenica 27 dicembre 1891, pp. 154-159.

VALTER PUCCETTI, *Girolamo, Salvestra e l'inferno degli amori nel Decameron*, in «Studi sul Boccaccio», 20, 1991-1992, pp. 85-129.

RENZO RABBONI, *Per l'edizione dei cantari*, in «Lettere italiane», LV, 4, 2003, pp. 540-568.

IDEM, *Studi ed edizioni di cantari: una rassegna*, in «Lettere italiane», LXI, 3, 2009, pp. 425-459.

DOUGLAS RADCLIFF-UMSTEAD, *Structures of conflict in Tasso's pastoral of love*, in «Studi tassiani», XXII, 1972, pp. 69-83.

IDEM, *Strutture del conflitto nel dramma pastorale tassiano*, trad. di Cosma Siani, in «Studi tassiani», XXIV, 1974, pp. 99-112.

CHRISTINE RAGOUCY, *L'oblativité: premières controverses*, *in «Psychanalyse*», 8/1, 2007, p. 29-41.

EZIO RAIMONDI, *Il narratore passionato*, in *Su/per Gianfranco Contini*, vol. monografico di «Filologia e Critica», 15, 1990, 2-3, pp. 533-550.

PIO RAJNA, *Il* Cantare dei cantari *e il Serventese del Maestro di tutte l'Arte*, in «Zeitschrift für Romanische Philologie», 2, 1878, pp. 221-254.

Prefazione del Regio Professore GIO. ANTONIO RANZA *per l'aprimento della nuova Tipografia Patria*, in *Della Sereide d'*ALESSANDRO TESAURO *alle nobili e virtuose donne libri due*, cit., pp. V-XVIII.

FILIPPO RE, *Della poesia didascalica georgica degli Italiani dopo il ristoramento delle scienze sino al presente*, Bologna, pe' fratelli Masi e Comp., 1809.

RODOLFO RENIER, *Gaspare Visconti*, in «Archivio Storico Lombardo», XIII, 1886, pp. 509-562 e 777-824.

PAUL F. RICE, *Introduction*, in VENANZIO RAUZZINI, *Piramo e Tisbe. A Dramatic Cantata*, cit., pp. 1-11.

IDEM, *Venanzio Rauzzini in Britain. Castrato, Composer, and Cultural Leader*, Rochester, University of Rochester Press, 2015.

ANGELO ROMANO, *Introduzione* a *Le storie di Giulietta e Romeo*, a cura di Angelo Romano, Roma, Salerno Ed., 1993, 2 tt., I, pp. 7-43.

GIANPIERO ROSATI, *Il racconto del mondo. Introduzione* a PUBLIO OVIDIO NASONE, *Le Metamorfosi*, traduzione di Giovanna Faranda Villa, cit., I, pp. 5-36.

IDEM, *Commento* [*al libro IV delle* Metamorfosi], in PUBLIO OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, a cura di Alessandro Barchiesi, cit., pp. 242-354.

EDOARDO ROSSETTI, *Ritratti di baroni in città e vedute urbane in campagna. Un inedito inventario di Gaspare Ambrogio Visconti (1499)*, in *Squarci d'interni. Inventari per il Rinascimento milanese*, a cura di Edoardo Rossetti, Milano, Scalpendi, 2012, pp. 71-100.

SANTE ROSSETTO, *Giulio Trento letterato e tipografo*, in *Trevigiani illustri tra Settecento e Ottocento*, a cura di Francesco Scattolin, Treviso, Istrit, 2011.

VITTORIO ROSSI, *Il Quattrocento*, Milano, Vallardi, 1938.

ANTONIO ROTONDÒ, *Pellegrino Prisciani (1435 ca.-1518)*, in «Rinascimento», XI, 1960, pp. 69-110.

DENIS DE ROUGEMONT, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1939; traduzione italiana di Luigi Santucci, *L'Amore e l'Occidente*, Milano, Rizzoli, 1977.

NIALL RUDD, *Pyramus and Thisbe in Shakespeare and Ovid.* A Midsummer Night's Dream *and* Metamorphoses *4. 1-166*, in *Creative imitation and Latin literature*, edited by David West & Tony Woodman, Cambridge – London – New York – Melbourne, Cambridge University Press, 1979, pp. 173-193.

LUIGI RUSSO, *La dissoluzione del mondo cavalleresco:* Il Morgante *di Luigi Pulci*, in «Belfagor», VII, 1, 1952, pp. 36-54.

ANNA SAIU DEIDDA, *Aspetti figurativi e decorativi nella produzione della Reale Stamperia di Cagliari (1770-1799)*, in *Dal trono all'albero della libertà. Trasformazioni e continuità istituzionali nei territori del Regno di Sardegna dall'antico regime all'età rivoluzionaria. Atti del Convegno (Torino, 11-13 settembre 1989)*, t. II, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Roma, 1991, pp. 671-691.

LISA SAMPSON, recensione a GIOVAN BATTISTA GIRALDI, Eufimia. *An Italian Renaissance Tragedy*, cit., in «The Modern Language Review», 100, 2, 2005, pp. 521-522.

IRENEO SANESI, *La commedia*, Milano, Vallardi, 1944.

LAURA SANNIA NOWÉ, *Ideale felicitario, lealismo monarchico e coscienza "nazionale" nelle pubblicazioni della Reale Stamperia di Cagliari (1770-1799)*, in *Dal trono all'albero della libertà*, cit., t. II, , pp. 621-649.

MARCO SANTAGATA, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979.

CLAUDIO SCARPATI, *Sulla genesi del* Torrismondo, in «Aevum», LVI, 3, 1982, pp. 407-426.

IDEM, *Il nucleo ovidiano dell'*Aminta, in IDEM, *Tasso, i classici e i moderni*, Padova, Antenore, 1995, pp. 75-107.

FRIEDRICH SCHLEIERMACHER, *On the Different Methods of Translating* (1813), translated by Susan Bernofsky, in *The Translation Studies Reader*, edited by Lawrence Venuti, London and New York, Routledge, 2012, pp. 43-63.

FRANZ SCHMITT-VON MÜHLENFELS, *Pyramus und Thisbe. Rezeptionstypen eines ovidischen Stoffen in Literatur, Kunst und Musik*, Heidelberg, Carl Winter, 1972.

ULRICH SCHMITZER, *Meeresstille und Wasserrohrbruch. Über Herkunft, Funktion und Nachwirkung der Gleichnisse in Ovids Erzählung von Pyramus und Thisbe (*Met. *4, 55-166)*, in «Gymnasium», 99, 1992, pp. 519-545.

RICHARD V. SCHOFIELD, *Gaspare Visconti, mecenate del Bramante*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530). Atti del Convegno Internazionale (Roma, 24-27 ottobre 1990)*, Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut) – Istituto Storico Germanico di Roma, a cura di Arnold Esch e Christoph Luitpold Frommel, Torino, Einaudi, 1995, pp. 297-324.

CHARLES SEGAL, *Landscape in Ovid's* Metamorphoses*: A Study in the Transformation of a Literary Symbol*, «Hermes Einzelschrift», 23, Wiesbaden, Steiner, 1969.

IDEM, *Piramo e Tisbe:* Liebestod*, monumento funebre e metamorfosi in Ovidio, Béroul, Shakespeare e altri*, in IDEM, *Ovidio e la poesia del mito. Saggi sulle* Metamorfosi, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 163-192.

GRAZIOSO SIRONI, *Gli affreschi di Donato d'Angelo detto il Bramante alla Pinacoteca di Brera di Milano: chi ne fu il committente?*, in «Archivio Storico Lombardo», CIV, 1978, pp. 199-207.

BORTOLO TOMMASO SOZZI, *Bernardo Tasso*, in *Letteratura italiana. I minori*, Milano, Marzorati, 1961, II, pp. 1067-1083.

BARBARA SPAGGIARI, *L'*enjambement *di Bernardo Tasso*, in «Studi di filologia italiana», LII, 1994, pp. 111-139.

LUCINDA SPERA, *Giovan Francesco Loredano e la fabbrica del consenso*, in *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento*, a cura di Danielle Boillet e Liliana Grassi, Lucca, Pacini Fazzi, 2011, pp. 271-295.

ENRICO SPINELLI, *Di una rara edizione cinquecentina. Un esame de Le tre giornate delle favole de l'Aganippe di Antonio Mariconda*, in «*Biblioteche oggi*», X, 1992, pp. 719-726.

CLIVE STAPLES LEWIS, *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1936.

IDEM, *The Four Loves*, New York, Harcourt Brace and Co., 1960.

OTTO STEEN DUE, *Changing Forms. Studies in the* Metamorphoses *of Ovid*, Copenhagen, Gyldendal, 1974.

ANTONIO STRAMAGLIA, *Piramo e Tisbe prima di Ovidio? PMich. inv. 3793 e la narrativa d'intrattenimento alla fine dell'età tolemaica*, in «Zeitschrift für Papyrologie un Epigraphik», 134, 2001, pp. 81-106.

JOHN P. SULLIVAN, *Two Problems in Roman Love Elegy*, in «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 92, 1961, pp. 522-536.

GINO TELLINI, *Tasso e Properzio (a proposito di G.L. VI, 104*, in «Studi italiani», 12, 1994, pp. 71-79.

GIROLAMO TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, nuova edizione, tomo VII, parte III: *dall'anno MD fino all'anno MDC*, Firenze, presso Molini, Landi e C.°, 1812.

ANTONIA TISSONI BENVENUTI, *Introduzione* a *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, cit., pp. 9-26.

GIULIA TORELLO HILL, *Gli* Spectacula *di Pellegrino Prisciani e il revival del teatro classico a Ferrara*, in «engramma», 136, 2016.

STEPHEN M. WHEELER, *A Discourse of Wonders. Audience and Performance in Ovid's* Metamorphoses, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999.

FRANCESCO A[LFONSO] UGOLINI, *I cantari d'argomento classico, con un'appendice di testi inediti*, Olschki, Genève-Firenze, 1933.

IDEM, *I cantari di Piramo e Tisbe*, cit.

TOMMASO VALLAURI, *Storia della poesia in Piemonte*, vol. I, Torino, Tipografia Chirio e Mina, 1841.

CLAUDIO VARESE, *Introduzione* a TORQUATO TASSO, *Aminta*, Milano, Mursia, 1985, pp. 5-24.

LAWRENCE VENUTI, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London and New York, Routledge, 1995.

ROBERTO VENUTI, *Aby Warburg, 'un sismografo tra le culture'*, in «Moderna», VI, 2, 2004, pp. 13-21.

MARCO VILLORESI, *Sacrosante parole. Devozione e letteratura nella Toscana del Rinascimento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2014.

GUSTAVO VINAY, recensione a FRANCESCO A[LFONSO] UGOLINI, *I cantari d'argomento classico, con un'appendice di testi inediti*, cit., in «Giornale storico della letteratura italiana», CIII, 1934, pp. 131-133.

GUGLIELMO VOLPI, *La vita e le rime di Simone Serdini detto il Saviozzo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XV, 1890, pp. 1-78.

EDWARD WILLIAMSON, *Bernardo Tasso*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951.

SERGIO ZATTI, *Natura e potere nell'*Aminta, in *Studi di filologia e letteratura offerti a Franco Croce*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 131-147.

IDEM, *La novella: un genere senza teoria*, in «Moderna», XII, 2, 2010, pp. 11-24.

INDICE

3 NOTA INTRODUTTIVA

4 CAPITOLO I.
«QUID AMANTIBUS OBSTAS?».
PER UNA RILETTURA CRITICA DELLA *FABULA* OVIDIANA DI PIRAMO E TISBE

52 CAPITOLO II.
«SINGNIORI, SE GLI È VERO, OVIDIO EL CHONTA».
IL MITO DI PIRAMO E TISBE NEI CANTARI TRE-QUATTROCENTESCHI

100 CAPITOLO III.
«RESUSCITARLA IN FANTASIA MI VENNE».
PIRAMO E TISBE CON *HAPPY END* ALLA CORTE DI LUDOVICO IL MORO

129 CAPITOLO IV.
«CONFORME OGGETTO A LA MIA VITA RIA».
VOLGARIZZARE, RISCRIVERE, TRASFIGURARE PIRAMO E TISBE NEL CINQUECENTO

167 CAPITOLO V.
«E L'UNO E L'ALTRA BASCIÒ DALLA SUA PARTE IL MURO DELLA TORRE».
RISCRIVERE PIRAMO E TISBE IN FORMA NOVELLISTICA DAL TRE AL SEICENTO

192 CAPITOLO VI.
«IN PARTE OVE NON GIUNGA / L'ARBITRIO DE' TIRANNI».
TRANSCODIFICAZIONI TEATRALI DI PIRAMO E TISBE TRA SETTE E OTTOCENTO

221 CAPITOLO VII.
«ET AVEA IL CAMPO INTORNO UN NOBIL CINTO D'OPACHI GELSI».
SERICOLTURA E LETTERATURA DIDASCALICA ALL'OMBRA DI PIRAMO E TISBE

256 BIBLIOGRAFIA