

Echi del *Piramus et Tisbé* in un cantare quattrocentesco in ottava rima

Oriana Scarpati
Università di Napoli Federico II

RIASSUNTO: *L'articolo propone un confronto dei quattro cantari in ottava rima incentrati sulla storia di Piramo e Tisbe. In particolare, viene posta l'attenzione sulla redazione dei primi decenni del Quattrocento, indicata con la lettera B da Francesco Ugolini, in rapporto all'anonima mise en roman anti-cofrancese del testo ovidiano, che in più punti si rivela una fonte certa dell'autore del cantare.*

PAROLE-CHIAVE: *Ovidio – Ricezione – Cantari novellistici – Mise en roman*

ABSTRACT: *The article offers a parallel analysis of the four ottava rima poems relating the story of Pyramus and Thisbe. More specifically, the analysis will focus on the connection between the so called Redaction B (according to Francesco Ugolini's classification), dating to the first decades of the Quattrocento, and the anonymous Old French mise en roman of the Ovidian episode, which clearly appears to be a major source of the cantare for several passages.*

KEYWORDS: *Ovid – Reception – Ottava rima Poems – Mise en roman*

La fortuna della vicenda di Piramo e Tisbe, i due giovani amanti di cui Ovidio racconta l'infelice storia nel quarto libro delle sue *Metamorfosi* (vv. 55-166), è cosa assai nota e difficilmente riassumibile senza ometterne qualche tassello. Già limitando l'*excursus* alla sola fortuna medievale si rischierebbe di non essere esaustivi: accanto all'anonima *mise en roman* del XII secolo in lingua d'oïl e ai rifacimenti mediolatini del XII e del XIII secolo, abbondano le citazioni dei trovatori (nelle canzoni, nelle tenzoni e nei *salutz*) e dei trovieri, dei poeti della Scuola siciliana e dei Siculo-Toscani, dei poeti catalani del XIV e del XV secolo; sul versante narrativo, riferimenti alla vicenda non mancano nel *Lancelot* di Chrétien de Troyes,

nell'*Amadas et Ydoine*, nel *Floris et Lyriopé* di Robert de Blois, nel *Roman de Flamenca* in lingua d'oc, nelle *Novas del Papagay*, nel *Tirant lo Blanch*, nel *Curial e Guelfa*; superfluo anche solo ricordare i canti XXVII e XXXIII del *Purgatorio* dantesco o tutti i riferimenti alla vicenda presenti nelle opere di Boccaccio.¹ Va tenuto tuttavia in conto il fatto che, se a monte la fonte è ovidiana, molto spesso le citazioni traggono spunto non tanto dagli originali versi latini, bensì dal poemetto antico-francese e dai riferimenti che i trovatori ne fanno nelle loro canzoni.

È esemplare, a questo proposito, un probabile percorso di andata e ritorno del mito dal Sud al Nord della Francia nella canzone di Raimbaut de Vaqueiras *Era·m requier sa costum et son us* (BdT 392.2), in cui il riferimento a Tisbe quale amante perfetta, in una serie di paragoni iperbolici e di comparazioni con i personaggi dei romanzi in lingua d'oïl, potrebbe avere come fonte la novella cortese di *Piramus et Tisbé*, mentre i riferimenti alla vicenda in Thibaut de Champagne (RS 1479) e nell'anonimo troviero di *Costume et us* (RS 2123), come notato da Saviotti, citano con tutta evidenza la canzone rambaldiana anche nel riferimento a Piramo e Tisbe.²

Com'è noto, il poemetto francese ci è pervenuto, come opera indipendente, in tre manoscritti, A, B e C, e, inserito nell'*Ovide moralisé*, in diciannove manoscritti. Come ricorda Francesco Branciforti,³ grazie allo studio sistematico dei rapporti che intercorrono tra i numerosi codici del *Piramus et Tisbé* è possibile individuare chiaramente «due grandi famiglie, α e β : la prima costituita dai due manoscritti di tradizione autonoma A e C, e la seconda costituita dall'altro manoscritto di tradizione autonoma B e dall'intero gruppo dell'*Ovide moralisé*». Favati, tuttavia, nella sua recensione all'edizione Branciforti,⁴ difende l'ipotesi, per prima avanzata da De Boer,⁵ che il *Piramus et Tisbé* presenti uno stemma costituito da

¹ Sulla fortuna della vicenda in ambito italiano e romanzo cfr. Ortiz 1925, pp. 5-25 e Ferlampin-Acher 2003.

² Cfr. Saviotti 2013, pp. 22-24. Aggiungo che un ulteriore collegamento tra la canzone dell'anonimo troviero e *Era·m-requier sa costume et son us* sta nella scelta dell'io lirico, meno scontata, di paragonarsi al personaggio femminile anziché a quello maschile: Tisbe nel caso di Raimbaut de Vaqueiras («m'enten en lieis e l'am al sieu conseil l mais que Tisbes non amet Pyramus», vv. 11-12), Alda nella canzone francese («car je l'aim plus l qu'Aude n'ama Rolant», vv. 14-15).

³ Branciforti 1958, p. 105. L'editore segnala anche alcuni rifacimenti in prosa dell'*Ovide moralisé* da considerarsi come «testi ausiliari» (pp. 96-98).

⁴ Favati 1959, pp. 444-446.

⁵ De Boer 1911, pp. 31-37.

tre rami, anziché bipartito. A favore di uno stemma tripartito è anche Gaggero: «Notre examen de la tradition du *Piramus* confirme l'impression qu'on ne puisse pas regrouper A et C».⁶

*

Un caso interessante di interposizione del *Piramus et Tisbé* tra fonte latina e testo incentrato sul medesimo argomento è riscontrabile in uno dei quattro cantari in ottava rima, composti tra la fine del Trecento e nel corso del Quattrocento, che rielaborano e raccontano la vicenda dei due giovani amanti. Nei suoi studi del 1933 e del 1934 sui cantari di Piramo e Tisbe, Francesco Ugolini ha individuato quattro redazioni differenti della vicenda dei due celebri amanti.⁷ Come ricorda De Robertis,

le quattro redazioni non hanno in comune che il soggetto, la classica storia dei due amanti, e non possono considerarsi l'una rifacimento dell'altra, ma quattro testi di origine e formazione completamente diversa, quattro interpretazioni indipendenti dello stesso tema, suscettibili di studio comparato, non certo di collazione.⁸

Sarà forse utile riassumere le caratteristiche dei quattro cantari, così come ci vengono presentate da Ugolini:

- Cantare A. Trådito da cinque codici, è il più antico dei quattro cantari⁹ e consta di quarantotto ottave.
- Cantare B. Compare in due mss. e in svariate stampe (cfr. *infra*). Possiamo datarlo sicuramente, secondo Ugolini, ai primi decenni del Quattrocento.¹⁰
- Cantare C. Tramandatoci esclusivamente dal codice Riccardiano 2733, consta di quarantacinque ottave. Il *terminus ante quem* è il 1481, anno offertoci dal copista, ma secondo Ugolini l'invocazione religiosa ad apertura ci può consentire di datarlo agli ultimi anni del Trecento.

⁶ Gaggero 2010, p. 71.

⁷ Ugolini 1933; Ugolini 1934.

⁸ De Robertis 1961, p. 132.

⁹ Come ricorda Manetti, «La redazione del cantare è senz'altro anteriore alla composizione dell'"exemplo" CXXX de *Novelliere* di Giovanni Sercambi (1348-1424; la raccolta fu iniziata posteriormente al 1374), che cita alcuni versi» (Benucci - Manetti *et al.* 2002, vol. 1, p. 168).

¹⁰ Anche se Sapegno 1952, p. 947, pur facendo riferimento esclusivamente agli studi di Ugolini, data il cantare alla fine del Trecento o al massimo ai primi anni del Quattrocento.

Cantare D. Anch'esso monotestimoniato (Palatino 200, trascritto da c. 76r a c. 79r, copiato nel 1473), con le sue trentanove ottave è il più breve tra i quattro cantari, ed è quello di più difficile datazione (Ugolini propende cautamente per una forbice ampia tra gli ultimi decenni del Trecento e i primissimi anni del Quattrocento).

Tra le quattro, la redazione denominata B è quella che tradisce una stretta dipendenza non tanto – non solo – da Ovidio, ma soprattutto dalla *mise en roman* francese, di cui in più punti si configura come una vera e propria traduzione. Come anticipato, il cantare è trådito da due mss., il Riccardiano 3030 (ascrivibile alla fine del secolo xv), e il 1069 del Fondo Italiano della BnF, della fine del Quattrocento o, al più tardi, degli inizi del XVI secolo, e da un considerevole numero di stampe.¹¹ Il ms. Riccardiano ci tramanda cinquanta ottave, quello parigino quarantacinque, mentre le stampe amplificano la narrazione portandola a sessantanove ottave. Come spiega Ugolini, «è lecito ritenere come probabile [...] che il codice Riccardiano ne rappresenti il testo primitivo», giacché «le diciannove ottave che le edizioni serbano in più di R hanno tutta l'aria di essere delle intrusioni seriori, opera di mano abile, ma non così raffinata di tocco da rendere invisibili completamente i segni delle suture e dei rappezzati».¹² Lo studioso, inoltre, nel suo lavoro preliminare sui cantari di argomento classico, a proposito di questa seconda redazione afferma che i fatti ivi narrati «non presentano nell'insieme alterazioni profonde rispetto al racconto ovidiano»,¹³ ma in realtà l'anonimo autore dimostra di conoscere molto bene sia il testo latino che la *mise en roman* francese, come risulterà evidente dal confronto che stiamo per operare.

Il cantare edito da Ugolini (che segue il ms. Riccardiano) si apre con due ottave di preambolo, che diventano quattro nelle stampe. La prima è dedicata alla «Nobilissima donna» che ha commissionato l'opera, la seconda ad Apollo affinché – conformemente al celebre *topos* – lo ispiri e lo renda in grado di raccontare «in vulgar versi» l'infelice amore di Piramo e Tisbe.

La terza ottava dà già la misura del lavoro di commistione tra la fonte latina e la fonte romanza operata dall'autore:

¹¹ Cfr. l'elenco offerto da Ugolini 1934, pp. 50-56, che quasi un secolo fa e senza l'ausilio di cataloghi informatici ne aveva già individuate ben trentasei.

¹² Ugolini 1934, pp. 57-58.

¹³ Ugolini 1933, p. 115.

In Babilonia era dui cittadini
 nobilissimi, assai ricchi 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.
 (vv. 17-24)

Se infatti il v. 19 richiama da vicino il v. 57 in cui Ovidio, dopo aver presentato i fanciulli come i più belli di tutti, dichiara che «contiguas tenuere domos», l'esordio della narrazione sembra tradurre *verbatim* l'incipit francese:

En Babiloine la cité
 Furent dui home renomé,
 Dui citeain de grant hautece,
 De parenté et de richece.
 Li riche home orent deus enfans
 D'unes biautez et d'uns samblans;
 L'uns fu vallés, l'autre meschine:
 Plus biaux n'orent rois ne roïne.
 Deus enfans orent li riche home,
 C'Ovides en son livre nome
 Et dist qu'il furent apelé
 L'uns Piramus, l'autre Tisbé.
 (vv. 1-12)¹⁴

In entrambi i casi, come si vede, l'attacco della narrazione è dedicato all'ambientazione geografica della vicenda («In Babilonia», «En Babiloine»), laddove nella fonte ovidiana – la cui *auctoritas* è esplicitata dall'anonimo francese ma non da quello italiano¹⁵ – abbiamo una perifrasi per

¹⁴ Si cita il testo francese secondo l'edizione De Boer 1921.

¹⁵ Gli altri tre cantari presentano tutti un esplicito riferimento alla fonte latina: «il nome del poeta fu Ovidio, l'ched in Campagna stette e fè risidio» (redazione A, vv. 31-32, ma il poeta sulmonese era già stato citato in forma perifrastica lungo tutta la terza ottava); «sichome ne detta ll el sommo Ovidio nel suo dire altero», e «Dà ciaschun atto d'amor fra lle gienti l senza malitia, chome Ovidio dicie» (redazione C, vv. 6-7 e 13-14); «Poi che libri assai e diversi tolse, l legger Ovidio, ch'el maestro volse» (redazione D, vv. 47-48, in cui, in una sorta di *mise en abyme*, Piramo e Tisbe leggono e studiano le *Heroides* ovidiane).

indicare la città: «ubi dicitur altam | coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem». Anche il riferimento ai ‘due cittadini’ mette in stretta relazione i due rifacimenti volgari («dui cittadini», «dui citeain»), che vengono descritti attraverso i medesimi termini di nobiltà e ricchezza. Anche la redazione C riporta un’analoga citazione geografica, «Im Bambillonia fu due eccielenti» (anche se qui il riferimento non è ai padri bensì ai due fanciulli), mentre la redazione A, pur nominando subito a inizio della narrazione, dopo le prime quattro ottave di preambolo, «una città molto pregiata, | che Bambelonia ell’era ed è chiamata» (vv. 39-40),¹⁶ attraverso la citazione immediatamente successiva di Semiramide riporta il testo italiano nell’alveo della fonte ovidiana. Solo l’autore del cantare D rinuncia all’ambientazione babilonese per attualizzare il mito al gusto dei contemporanei, operazione che tuttavia, come ipotizza Ugolini, ha sancito la scarsa fortuna della sua opera.¹⁷ La nostra redazione invece si configura come una traduzione dei versi francesi laddove presenta e nomina i due protagonisti:¹⁸ i vv. 23 e 24 del cantare, infatti, traducono rispettivamente i vv. 7 e 12 della *mise en roman* in lingua d’oïl, di cui rispettano anche la strutturazione retoricamente bipartita del verso («l’uns... l’autre», «l’uno... l’altra»).

La quarta ottava si apre con una subordinata causale, volta a spiegare il perché fosse sbocciato l’amore tra i due fanciulli:

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;
 crescendo 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.
 (vv. 25-32)

Ci dice l’anonimo che i due si amavano ‘perché erano giovani e della stessa età’. Ovidio, nella descrizione che offre dei due, si limita a dirci che

¹⁶ Cito il testo della sola redazione A nell’edizione a cura di Roberta Manetti (Benucci - Manetti *et al.* 2002, vol. 1, pp. 165-192).

¹⁷ Cfr. Ugolini 1933, pp. 123-129 e Ugolini 1934, pp. 80-82.

¹⁸ L’autore aveva già, nella seconda ottava dei mss. (quarta delle stampe) nominato i due amanti quale *argumentum* del suo cantare («ch’io possa rachontar lo ’ntiquo amore | di Piramo e di Tisbe in vulgar versi», vv. 14-15).

«Pyramus et Thisbe, iuvenum pulcherrimus alter, | altera, quas Oriens habuit, praelata puellis» (vv. 55-56). La *paritas* tra i due è dunque determinata dal fatto che lui fosse il più bello di tutti i ragazzi, lei la più bella delle fanciulle, e a causare l'amore è la prossimità tra le due abitazioni: «notitiam primosque gradus vicinia fecit» (v. 59). Il fatto che fossero vicini di casa («contiguas tenere domos», dice Ovidio al v. 57) è un elemento completamente obliterato nel cantare B. È presente invece nella redazione A: «La lor fortuna sì gli avea dotati | ch'eran vicini e sol d'un mur diviso»; nella redazione C: «e pe lla vicinanza insieme usando | e ll'un dell'altro sempre innamorando» (vv. 15-16); e nella redazione D, il cui autore ci dice che i genitori «stavano appresso et erano vicini, | ond'e' fanciulli insieme dimorava» (vv. 19-20).

Nella redazione B la causa dell'innamoramento non è la vicinanza – a cui l'autore non fa minimamente accenno – bensì la comune età. Si veda il motivo che fa innamorare Piramo e Tisbe nel rifacimento francese:

Li pers aez, li gens corages,
 Les grans biautez, li hauz parages,
 Les paroles, li ris, li jeu
 Et li aaisemens del leu
 Et li entreveoirs souvent
 Lor donnerent espirement.
 (vv. 17-22)

La prima causa, la *conditio sine qua non* dell'innamoramento è, come per il cantare, la pari età dei due ragazzi. Come ha rilevato Gaggero, il testo francese in questo caso rivela rapporti profondi con lo strato più antico della tradizione esegetica, ossia con le *Narrationes* dello Pseudo Lattanzio Placido, in cui leggiamo che i due protagonisti erano «et aetate et forma pares».¹⁹

Anche la resa dell'ovidiano «tempore crevit amor» è presente in tutte le quattro redazioni italiane. Parafrasata in C, ai vv. 23-24 («e chosì insieme venivan crescendo, | l'uno sempre all'altro acchonsentendo»), e in D, al v. 94 («Amor venia pur sopra lor crescendo»), in A ritorna, al v. 71, in forma di vera e propria traduzione dal latino: «Amor cresceva lor vie più che il tempo»;²⁰ sempre nella redazione A, due versi dopo leggiamo, al

¹⁹ Gaggero 2007, pp. 251-260.

²⁰ Giustamente Manetti ipotizza un originario «chol tempo», già corrotto in archetipo, che renderebbe alla perfezione il verso ovidiano (Benucci - Manetti *et al.* 2002, vol. 1, p. 173).

primo emistichio, «crescendo gli anni», emistichio che ritorna anche nel cantare B al v. 29, «crescendo li anni, cresce l'amistade». Tuttavia, nel caso del cantare B, il verso sembra derivare direttamente dalla *mise en roman* francese, come si può vedere dal v. 118, «Croist lor aez et croist lor sens», che ricorre, in una complessa struttura parallelistica, in forma di *simploche*, anche al v. 121: «Croist lor amour, croist lor aez».

Un punto del testo in cui l'anonimo autore della redazione B si rivela autonomo rispetto alle sue fonti è dato dallo svelamento della crepa nel muro e dalla conseguente decisione di incontrarsi dei due fanciulli. In Ovidio, tanto la scoperta quanto la proposta sono da attribuirsi a entrambi i giovani:

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.
(vv. 65-70)

[...] tum murmure parvo
multa prius questi, statuunt ut nocte silenti
fallere custodes foribusque excedere temptent,
cumque domo exierint, urbis quoque tecta relinquunt, [...]
(vv. 83-86)

Nel rifacimento francese, la scoperta è ad opera di Tisbe. E su questo punto l'anonimo *clerc* è molto chiaro, assegnando esplicitamente il primato a Tisbe:

Li dui amant premierement
Aperçurent icel pertus:
Primes Tisbé, puis Piramus.
Tisbé trouva la creveüre,
Prist le pendant de sa çainture,
S'en fist outre le chief paroir,
Que ses amis le puist veoir.
(vv. 326-332, corsivi miei)

Nella redazione A, esattamente come nella fonte ovidiana, non solo la scoperta avviene contemporaneamente («Non molte volte il sole era ripo-

sto, | che lor fortuna gli fece vedere | un fesso che nel muro era nascosto», vv. 137-139), ma anche la decisione di infrangere il divieto e di darsi appuntamento è attribuita parimenti ai due ragazzi:

[...]
 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 sořiani.
 (vv. 195-200)

Nel cantare C, invece, la scoperta è da attribuirsi a entrambi per volontà di Amore (come in Ovidio), mentre è Tisbe a prendere l'iniziativa (come nel testo francese). Nella redazione D, insieme si accorgono della fessura, ma è Piramo a proporre l'incontro segreto:

Piramo una sera a Tisbe disse
 s'ella volia la nocte seghuente
 ch[e] a una fonte chon lui venisse.
 Ella rispose a llui subitamente
 d'andare, inançi ch'el giornno apparisse.
 (vv. 161-165)

Nella versione della storia raccontata da B, invece, ci troviamo di fronte all'unico caso in cui Tisbe viene esautorata da ogni tipo di responsabilità. È Piramo a scorgere la crepa nel muro e a fare sì che anche Tisbe se ne possa accorgere:

Piramo, essendo in gran maninchonia,
 non finava in suo cuore 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.
 Chosì pensando, un giorno per ventura
 vidde in mezo del muro una fessura.

La qual fessura a punto rispon dia
 dentro alla chamera di Tisbe bella,
 e tanto adoperò chon sua maestria

che Tisbe anchora s'achorse di quella,
 e l'uno e l'altro a pallare vi stia,
 chon gran piacere, a quilla pertusella,
 chon loquela dolce e parole humane
 rachontando le lor pene istrane.
 (vv. 57-72)

Ed è sempre Piramo a organizzare l'uscita notturna dal palazzo. Dopo essersi lamentato con la sua amata per la propria condizione di amante infelice, Tisbe lo rincuora e lui le propone l'incontro che condurrà entrambi alla morte:

Tisbe, sentendo s' fatto pallare,
 rispose presto chon allegra faccia:
 – Pirramo mio, dè! Non ti ischonfortare,
 che, si posso far chosa che ti piacia,
 la vita mia [io] nonn vo risparmiare;
 dunqua, chomanda quel che voi ch'io faccia,
 che son disposto al tutto te ubidire,
 se ben sapessi di dover morire. –

Pirramo disse: – Non senza chagione
 più che lla vita mia s' t'ò amata.
 adunche, senza fare più sermone,
 o Tisbe mia, di questo sia preghata:
 stanotte, quando tutte le persone
 si dormiranno, fa che sia levata;
 di fuor di chasa tu te ne anderai:
 fa che nesun ti senta, se potrai.
 (vv. 113-128)

Se, come appare evidente, l'autore del cantare si distacca tanto dalla fonte classica quanto dalla *mise en roman*, è comunque a quest'ultima che risulta sempre legato. Il v. 115, in cui prende la parola Tisbe («Pirramo mio, dè! Non ti ischonfortare!»), pur trovandosi in un contesto ribaltato rispetto al modello francese, ricalca fedelmente il verso che apre il terzo inserto lirico in cui è Tisbe a parlare: «Amis, mout vos desconfortez» (v. 503). E le parole di Tisbe in ottava rima accolgono anche una tragica *praemonitio*, al v. 120 («se ben sapessi di dover morire»), che ricorda le

numerose prefigurazioni della morte dei due protagonisti disseminate all'interno della novella cortese.²¹

Il confronto puntuale tra versi italiani del cantare e *octosyllabes* francesi potrebbe continuare, ma c'è una parte dei due testi nello specifico a meritare, a mio avviso, particolare attenzione.

Ci troviamo al punto della narrazione in cui Tisbe, dopo essersi allontanata per timore del leone, ritorna sul luogo dell'appuntamento sotto l'albero di gelsi, i cui frutti hanno appena mutato colore passando da bianchi a neri (e il fenomeno della metamorfosi interessa tutti i cantari tranne la redazione B, che non ne fa parola).²² Anche il sesso della belva offre indizi sulle fonti dei cantari. Ovidio descrive il sopraggiungere di una *leaena*, una leonessa, al v. 96 del IV libro delle sue *Metamorfosi*. Così anche in C («[*scil.* Tisbe] vidde, della luciente luna a' lumi, | venir da parte una gran leonessa», vv. 192-193), in D («una leona chol capo levato | venia correndo forte giù d'un monte», vv. 179-180) e in A, che prima, genericamente, narra del sopraggiungere di «un gran lion» (v. 230), poi chiarisce che si tratta di una «lionessa» (v. 241). Nel *lai* francese, leggiamo invece di «quant uns lions de la montagne, | qui ot ocis une compagne | de bestes, vint parmi les prez» (vv. 658-660). E di leone parla anche il cantare B: «[*scil.* Tisbe] vide un lionne inverso lei venire» (v. 199).²³ Piramo ha appena pronunciato il suo ultimo monologo, prima di togliersi la vita pensando che la sua amata sia stata sbranata dalla belva feroce, quand'ecco che so-

²¹ Cfr. i vv. 44-46: «Navra Amours en leur enfance | le jovenciel et la meschine, | tresque la mort lor fu voisine»; vv. 89-90: «Veoir feïssent un tel plait | ou il avroit grant mal estrait»; vv. 169-172: «Sache, se par amour ne t'ai, | que par force te ravirai, | ou, se ce non, par toi avrai | la mort»; v. 293: «A poi ferai por vos un saut»; v. 451: «Pour Amours m'estovra morir»; vv. 594-595: «et saluerent le pertus | ou il ne repairerent plus».

²² Questi i riferimenti alla metamorfosi nei tre cantari che descrivono il fenomeno: «tanto che il sangu'e le parte di sotto | del pome che 'l copria fûr tosto conte, | sì che il pome pigliò color di sangue» (A, vv. 293-295); «gli mori son vermigli per memoria, | chomo narra 'Onvidio la sua storia» (C, vv. 335-336); «onde piaque a Ddio, per cotal merto, | che ogni mora per tal maraviglia | d'allora in qua si diventò vermiglia» (D, vv. 302).

²³ L'alternanza delle due versioni leone/leonessa si fa evidente nelle rappresentazioni iconografiche del mito. È rappresentata una leonessa, ad esempio, nel mosaico databile tra la fine del III e l'inizio del IV secolo d.C. della Casa di Dioniso, a Nea Paphos, a Cipro, o in una miniatura del ms. 742, f. 59v, dell'*Ovide moralisé* conservato alla Bibliothèque municipale di Lione; o, ancora, nella storia di Piramo e Tisbe scolpita sui quattro lati di un capitello del Duomo di Basilea (XII secolo); mentre è chiaramente raffigurato un leone in una miniatura della fine del XIII secolo del ms. lat. 15158, f. 47r, conservato a Parigi, nella Bibliothèque nationale, o in una piastrina maiolicata di fine XV secolo oggi nella Galleria Nazionale di Parma, facente parte di un antico pavimento del Convento di San Paolo a Parma.

praggiunge la fanciulla, ansiosa di raccontare al suo amato da quale pericolo tremendo sia appena scampata, e che scorge invece un Piramo esanime, riverso nel suo stesso sangue. Dopo aver incrociato il suo sguardo un'ultima volta prima che spiri, prende la decisione di seguire il suo innamorato nella morte e di suicidarsi con la medesima spada che ha trafitto il ragazzo. Ecco la scena del suicidio di Tisbe così come viene raccontata dall'anonimo autore di B:

Tisbe, tremando, tutta paurosa,
per non fallire al suo dolce amadore,
tornava al locho, sì disiderosa
e impaziente a chontare el gran timore,
che avuto avea della pericholosa
fera, ch'anchora le tremava il chore,
e, quando presso fu a l'arbosciello,
vidde morto giacer Pirramo bello.

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 sanghuinente
e vota la guaina ch'avea allato:
Cholle tue mane il tanto amor fervente
chonoscho che t'à morto, o sventurato!
Poi, ischapigliata sopra al giovinetto
batteasi forte el suo bel viso e 'l petto
(vv. 281-304)

Ed ecco come l'anonimo *clerc* francese descrive il medesimo luogo della storia:

Tisbe repaire entretant,
Qu'el ne decoive son amant.
Mout convoite qu'ele li die

De quel peril ele est garie;
 Cuide acomplir sa volente
 De ce qu'ele ot tant desirre.
 (vv. 793-798)
 [...]

Endementres que ele doute,
 Si a tenue droite route,
 Garde devant soi en la sente,
 Vit environ l'erbe sanglente.
 Le jovenciel ot sanglotir,
 Plaindre, geindre, trere souspir,
 Voit la guimple come il la touche
 D'ores en autres a sa bouche,
 Et quant ele apercoit la plaie,
 N'est merveille s'ele s'esmaie.
 Quant voit parmi le cors l'espee
 Fuit li li sans, si s'est pasmee.
Relieve soi cruels et fiere,
 Trait ses cheveux, debat sa chiere,
 Desront ses dras et plore et crie,
 Plus aime mort que ne fet vie.
 Lores s'encline sus le cors,
 S'en a traite l'espee fors.
 Encontremont l'en a dreciee,
 Puis parole con feme iriee
 (vv. 811-830)

Al di là di alcuni echi puntuali, di alcune riprese che evidenziano il legame che intercorre tra la fonte antico-francese e il nostro cantare, vorrei porre l'attenzione sul v. 823 del *lai*, in cui Tisbe, dopo aver perso i sensi, «Relieve soi cruels et fiere». Nel cantare troviamo, in perfetta corrispondenza al v. 297, «Poi, ritornata in sé tutta dolente». La dittologia *cruels et fiere* ha creato non pochi problemi interpretativi, giacché l'immagine che ne viene fuori, di violenza e fierezza, non sembrerebbe pertinente per descrivere lo stato di dolore in cui versa la fanciulla. Un altro ramo della tradizione manoscritta (ramo β)²⁴ del *lai* porta una lezione completamente diversa del verso, che determina anche un cambio di rima: «Relieve soi *dolente et mate*, | trait ses cheveux et se degrate». In maniera più facile da in-

²⁴ Cfr. *supra*.

tendere, dunque, la ragazza tornerebbe in sé distrutta dal dolore dopo aver perduto i sensi. Come spiega tuttavia convincentemente Gaggero, i due aggettivi *cruels et fiere* sono in relazione all'*irree* del v. 830, giacché qui Tisbe è mossa dal *furor*, quello stesso *furor* che viene esplicitato, ad esempio, nel rifacimento mediolatino di Matteo di Vendôme: «Visa veste malum geminatur: femina tota | defluit in lacrimis; non dolet, ymmo *furit*» (vv. 145-146).²⁵

Come argomenta lo studioso,

la lezione *cruels et fiere* AC si può probabilmente giustificare [...]: dopo aver visto il proprio amato morente, Tisbe sarebbe già, anziché affranta, in preda alla passione violenta che la spingerà poco dopo al suicidio, e dunque *cruels et fiere*, in quanto precisamente prossima a commettere violenza *contro se stessa*.

Risulta tuttavia evidente, per quanto riguarda la redazione B, che il testo che aveva davanti l'autore del cantare appartenesse al ramo β della tradizione, giacché nel luogo corrispondente troviamo, per l'appunto, «Poi, ritornata in sé tutta *dolente*». È ipotizzabile, nello specifico, che si trattasse proprio di un codice dell'*Ovide moralisé*, dal momento che anche la redazione D, quella che nel complesso appare più innovativa rispetto alle sue fonti, nell'ottava di preambolo riporta un distico che richiama esplicitamente i versi dell'*Ovide moralisé* che introducono e precedono la trascrizione del poemetto antico-francese. L'anonimo autore del vastissimo poema che interpreta in chiave allegorica le *Metamorfosi* ovidiane introduce infatti così il testo di *Piramus et Tisbé*:

Autre fable savoit plus bele,
 plus agreable et plus novele,
comment la more, qui fu blanche,
devint puis noire sor la branche.
 (IV, vv. 219-222)

Mentre leggiamo, ad apertura di D, dopo la consueta invocazione (a Dio in A, C e D e alla “Nobilissima signora” che ha commissionato l'opera in B):

²⁵ Si cita il testo di Matteo dall'ed. Munari 1977-1988. Cfr. anche la trad. inglese dell'opera del maestro di retorica (Parr 1981).

Onipotente Idio, giusto Signore,
 damj balia sì nella mia mente
 ch'io possa dire una cançon d'amore.
 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.
 (vv. 1-8)

Una debolissima eco dei versi introduttivi dell'*Ovide moralisé* è rintracciabile anche in un'ottava, la terza nelle stampe e che pure funge da preambolo alla narrazione, in cui all'ultimo verso leggiamo che l'autore, rivolgendosi alla Signora committente, le dice: «la bella historia [*fable...bele*] ti verrò narrando».

*

Alla luce dell'analisi condotta, si può dedurre che dei quattro cantari soltanto A risulta legato principalmente al testo ovidiano e a questo sostanzialmente fedele, concedendosi giusto pochi mutamenti relativi all'ordine degli avvenimenti che precedono immediatamente il suicidio di Piramo,²⁶ mentre D se ne distacca in moltissimi luoghi (con qualche apertura al testo francese) e B e C risultano maneggiare più fonti. Nello specifico, l'autore di B dimostra un'abilità particolare, ossia quella di comporre avendo sottomano sia Ovidio che il *Piramus et Tisbé* antico-francese, facendo con il testo francese quello che l'anonimo chierico aveva fatto con le sue fonti latine: traduzione, amplificazione, attualizzazione secondo il gusto e le aspettative del proprio pubblico.

²⁶ Cfr. Benucci - Manetti *et al.* 2002, vol. 1, p. 184.

BIBLIOGRAFIA

- BdT = Pillet Alfred - Carstens Henry, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933.
- Benucci Elisabetta - Manetti Roberta - Zabagli Franco (ed.) 2002, *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, 2 voll., Roma, Salerno Editrice.
- Branciforti Francesco 1958, *Piramus et Tisbé*, introduzione, testo critico, traduzione e note, Firenze, Olschki.
- De Boer Cornelis 1911, *Pyrame et Thisbé. Texte normand du XII^e siècle*. Édition, critique avec Introduction, Notes et Index de toutes les formes, Amsterdam, J. Müller.
- 1921, *Piramus et Tisbé, poème du XII^e siècle*, Paris, Champion.
- De Robertis Domenico 1961, *Problemi di metodo nell'edizione dei cantari*, in *Studi e problemi di critica testuale*. Atti del Convegno di Studi di Filologia italiana di Bologna, 7-9 aprile 1960, Bologna, Commissione per i testi di lingua, pp. 119-138.
- Favati Guido 1959, Recensione a Branciforti 1958, «Studi francesi», 3, pp. 442-447.
- Ferlampin-Acher Christine 2003, *Piramus et Tisbé au Moyen-Âge: le vert paradis des amours enfantines et la mort des amans*, in Bury Emmanuel - Néraudau Mireille (ed.), préface de Pierre Laurens, *Lectures d'Ovide publiées à la mémoire de Jean-Pierre Néraudau*, Paris, Les Belles Lettres.
- Gaggero Massimiliano 2007, *Il "Piramus et Tisbé" e la tradizione mediolatina di Ovidio: primi sondaggi*, in Fuksas Anatole Pierre (ed.), *Parole e temi del romanzo medievale*, Roma, Viella, pp. 247-279.
- 2010, *Variantes de rédaction dans la tradition du Piramus et Tisbé*, «Critica del Testo», 13, pp. 67-99.
- Munari Franco 1977-1988, *Vindocinensis Mathei opera*, 3 voll., Roma, Edizioni di storia e letteratura.
- Ortiz Ramiro 1925, *La materia epica di ciclo classico nella lirica italiana delle origini*, «Giornale storico della letteratura italiana», LXXXV, 253, pp. 1-93.
- Parr Roger 1981, *Matthew of Vendôme, Ars versificatoria: the art of the versemaker*, Milwaukee, Marquette University Press.
- RS = Spanke Hans, *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, Leiden, Brill, 1955.

Sapegno Natalino 1952, *Poeti minori del Trecento*, Milano-Napoli, Ricciardi.

Saviotti Federico 2013, *Raimbaut de Vaqueiras*, “*Era·m requier sa costum’e son us* (BdT 392.2)”, «*Lecturae tropatorum*», 6, pp. 1-45.

Ugolini Francesco Alessandro 1933, *I cantari d’argomento classico*, Firenze, Olschki.

— 1934, *I cantari di Piramo e Tisbe*, «*Studj romanzi*», 24, pp. 19-201.

