



LO SCRIGNO DEL BARDO

STORIE RITROVATE PRIMA E DOPO SHAKESPEARE

A CURA DI
ANGELA LEONARDI
E AURELIANA NATALE



Saggistica

**LO SCRIGNO DEL BARDO.
STORIE RITROVATE PRIMA
E DOPO SHAKESPEARE**
A CURA DI ANGELA LEONARDI
E AURELIANA NATALE



Saggistica

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli Federico II.

In copertina:

Psyche Opening the Golden Box; John William Waterhouse, 1904.

© Copyright 2023 by Pacini Editore Srl

ISBN 979-12-5486-241-4

Realizzazione editoriale



150 anni nell'editoria di qualità

Via A. Gherardesca

56121 Ospedaletto (Pisa)

Responsabile del progetto editoriale

Lisa Lorusso

Responsabile redazionale

Silvia Frassi

Fotolito e Stampa

IGP Industrie Grafiche Pacini

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

INDICE

Introduzione. Le trame del Bardo: Shakespeare e le fonti,
Shakespeare come fonte..... p. 5
Angela Leonardi, Aureliana Natale

PARTE I: SHAKESPEARE E LE FONTI

«Lana sua fila sequente». Piramo e Tisbe / Romeo e Giulietta
come macrotesto/i collettivo/i..... » 11
Michele Stanco

«Lavorato alla moresca»: le trame del linguaggio e della psiche
da Giraldi Cinzio a Shakespeare » 29
Angela Leonardi

Shakespeare, Virgilio e la tragedia delle emozioni:
pity e *piety* in *Titus Andronicus*..... » 47
Irene Montori

PARTE II: SHAKESPEARE COME FONTE

La storia e le storie di Shakespeare fra televisione, teatro
e letteratura. *Upstart Crow* e la sfida dell'autori(alità) » 65
Lucia Esposito

What's in a Surname: rappresentazioni finzionali di una famiglia
famosa » 87
Aureliana Natale

Romeo e Giulietta a Verona Beach. L'autore e la parodia delle
fonti in *William Shakespeare's Romeo + Juliet* di Baz Luhrmann » 103
Alessandra Ruggiero

«LANA SUA FILA SEQUENTE». PIRAMO E TISBE/ROMEO E GIULIETTA COME MACROTESTO/I COLLETTIVO/I

Michele Stanco

«Una duos – inquit – nox perdet amantes»: un'unica notte perderà due amanti¹. Sono le parole pronunciate da Piramo prima di togliersi la vita. Parole sbagliate se le riferiamo al momento in cui vengono pronunciate (poiché l'innamorata di Piramo, a differenza di quanto lui crede, non è morta), ma veridiche se le leggiamo in chiave profetica (perché i due innamorati moriranno di lì a poco).

Ciò che, però, conta davvero nella storia di Piramo e Tisbe (racchiusa nel IV libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, ai vv. 55-166) non è tanto la doppia perdita di due giovani vite, quanto la dinamica che porta a tale perdita: ovvero, un doppio suicidio. Più precisamente, la storia ci racconta di due suicidi non sincronici, ma maturati a distanza (brevissima) di tempo – appunto, in un'unica notte.

La vicenda è nota: nello scorgere le orme di una belva e, non lontano, il velo di Tisbe lacerato e imbrattato di sangue, Piramo si convince erroneamente della morte di lei e, sopraffatto dal dolore, non esita a trafiggersi con il proprio pugnale. Di lì a poco, Tisbe, nel vedere il corpo esangue di Piramo, si suicida a sua volta, con la stessa arma dell'amato.

Tale storia, com'è pure noto, presenta significativi punti di contatto con la storia di Romeo e Giulietta, nelle sue varie versioni. Il *Romeo and Juliet* di Shakespeare (1595ca.), in particolare, è attraversato dalla consapevolezza che l'amore può essere letale, ma che – nondimeno – vada assaporato, perché una vita senza amore non è degna di essere vissuta: «[...] love-devouring death do what he dare – / It is enough I may but call her [e.g. Juliet] mine»². Il doppio suicidio, che caratterizza anche questa storia, è una diretta conseguenza di tale condizione emotiva. Non solo. Il primo

¹ Ovidio, *Metamorfosi*, IV, 108. L'edizione a cui si fa riferimento è quella a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 2015³.

² W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, 2.5.7-8. Significativo, alla luce del rapporto eros/thanatos che attraversa la tragedia, che la morte sia definita non «life-devouring», ma «love-devouring». Per le citazioni da Shakespeare si rimanda a *The Complete Works. Modern Critical Edition*, ed. G. Taylor *et al.*, Oxford, Oxford University Press («The New Oxford Shakespeare»), 2016.

suicidio, quello di Romeo, è analogamente causato da un'errata idea dei fatti (il non sapere che l'amata, pur sepolta, è ancora viva), mentre il secondo, quello di Giulietta, è, a sua volta, la diretta conseguenza del primo.

In sintesi, in entrambe le storie l'uomo è il primo a togliersi la vita, a ciò spinto dall'erronea convinzione che l'amata sia morta; segue, a ruota, il suicidio della donna che, scoprendo la morte dell'amato e intuendone le ragioni, non accetta l'idea di potergli sopravvivere.

Come osserva acutamente Umberto Curi, l'intreccio nelle due storie non è casuale, bensì risponde a una motivazione profonda: si tratta dell'unico scioglimento in grado di restituirci una perfetta simmetria del desiderio, ovvero il senso che nessuno dei due componenti della coppia può vivere senza l'altro. Se infatti la donna (Tisbe o Giulietta) fosse morta realmente, «si sarebbe verificata una asimmetria nella [...] condizione» degli innamorati, «nel senso che solo uno dei due avrebbe potuto suicidarsi per il dolore»³.

Utile anche sottolineare che la particolare scansione narrativa delle due storie implica che sia l'uomo che la donna si suicidino in perfetta solitudine; entrambi, cioè, arrivano alla stessa conclusione in maniera del tutto autonoma e indipendentemente dall'altro/a.

Comprensibilmente, poi, è il personaggio che muore dopo, vale a dire la donna, ad avere il compito di verbalizzare la perfetta simmetria del sentire all'interno della coppia, presentando il suo gesto estremo come inevitabile risposta e completamento di quello dell'uomo:

[...] «Tua te manus» inquit «amorque / perdidisti, infelix! Est et mihi fortis in unum / hoc manus, est et amor: dabit hic in vulnera vires» (*Piramo e Tisbe, Metamorfosi*, IV.148-50).

O churl! Drunk all, and left no friendly drop / To help me after? I will kiss thy lips. / Haply some poison yet doth hang on them / To make me die with a restorative. [...] I'll be brief. O happy dagger, / This is thy sheath! There [rest], and let me die (*Romeo and Juliet*, 5.3.163-66; 169-70)⁴.

³ U. Curi, *Miti d'amore. Filosofia dell'eros*, Milano, Bompiani, 2009, p. 214. Per esempio, la storia di Ero e Leandro, nella versione di Museo, prevede sì una doppia morte e un'anteriorità della morte dell'uomo, ma è solo la donna a suicidarsi, in seguito, appunto, alla morte dell'uomo, avvenuta per annegamento. Più simile alle storie di Piramo e Tisbe e di Romeo e Giulietta è, invece, la vicenda di Tristano e Isotta in cui (nel nucleo narrativo *grosso modo* comune alle varie versioni), Tristano, nella convinzione (errata) che Isotta lo abbia abbandonato, si lascia morire, e successivamente Isotta, arrivata troppo tardi presso di lui, muore a sua volta di dolore.

⁴ Ci si è qui discostati dall'edizione «New Oxford», preferendo sostituire il «rust» di

Perfetta simmetria del sentimento amoroso, dunque, ma non solo. Occorre anche aggiungere che sia nell'una che nell'altra storia il doppio suicidio, anziché separare i due amanti, ne suggella simbolicamente – in forma sacrale – l'unione *post mortem*. Elemento, questo, evidenziato dall'unione delle ceneri in un'unica urna (nel *Piramo e Tisbe* di Ovidio) e dalla costruzione di una doppia statua d'oro a eterno ricordo dei due innamorati (nel *Romeo and Juliet* di Shakespeare)⁵.

Ancorché note soprattutto nella versione ovidiana e in quella shakespeareana, sia la storia di Piramo e Tisbe che quella di Romeo e Giulietta contano innumerevoli versioni e rifacimenti, collocandosi entrambe all'interno di un intertesto estremamente ampio e stratificato, basato su una continua rivisitazione/riscrittura di temi e sequenze narrative.

La storia di Romeo e Giulietta, generalmente considerata 'moderna' in virtù della fama della tragedia shakespeareana (e della novellistica italiana a cui essa si ispira), ha, a sua volta, origini 'antiche', riconducibili a una serie di paradigmi e di miti classici – come, per esempio, quello di Orfeo ed Euridice, su cui si tornerà più avanti.

Negli intertesti relativi, rispettivamente, alle due storie cambiano i nomi dei personaggi, così come cambiano alcuni snodi nella trama; altri elementi, tuttavia, rimangono costanti, permettendoci di identificare analogie e rapporti di filiazione (sia diretti che indiretti). Si veda, per esempio, l'*Aminta* di Torquato Tasso, chiaramente riconducibile alla storia di Piramo e Tisbe. Infatti, anche nella commedia pastorale tassiana ricorre il tema del presunto sbranamento della donna da parte di una fiera e del velo insanguinato, a cui segue un tentativo di suicidio da parte dell'uomo.

Q2 con il «rest» di Q1 (lezione, peraltro, adottata in passato da vari curatori), a nostro avviso più poetico e soprattutto più in sintonia con l'atmosfera di eros e di sonno eterno del passo.

⁵ La storia di Piramo e Tisbe si conclude con la preghiera rivolta da Tisbe ai genitori di entrambi (prima di trafiggersi il petto col pugnale) di essere composta nello stesso sepolcro con Piramo. Preghiera virtuale (perché nessuno può ascoltarla), ma che raggiunge e commuove sia gli dei che i genitori (IV. 154-66). Anche nella versione del *Romeus and Juliet* di Brooke, i due innamorati, dopo la morte, sono riuniti in un unico monumento (non d'oro, ma in marmo); mentre nella novella di Matteo Bandello (II, 9) gli amanti rimangono sepolti nello stesso «avello» (I, p. 158). Per le novelle di Bandello, II, 9 e II, 41, il romanzo *Le efesiache* di Senofonte di Efeso, il *Cligès* di Chrétien de Troyes, il pometto anonimo *Ippolito e Dianora*, la novella su Mariotto e Ganozza nel *Novellino* di Masuccio Salernitano e *La Giulietta* di Luigi Da Porto si fa riferimento alla seguente edizione: *Le storie di Giulietta e Romeo*, a cura di A. Romano, 2 voll., Roma, Salerno editrice, 1993, indicando direttamente nel testo il volume (I o II) e la pagina.

I due innamorati, però, si chiamano Aminta e Silvia e la storia finisce bene. Così come, per quanto riguarda l'altro intertesto, quello relativo a Romeo e Giulietta, non mancano le versioni a lieto fine. Singolare, a tale proposito, una novella di Matteo Bandello. Infatti, accanto alla novella più nota, in chiave tragica, che, almeno indirettamente, ispira il dramma shakespeariano (II, 9), ve n'è un'altra (II, 41) che propone una sorta di Romeo e Giulietta in forma di *happy ending*: se, da un lato, anche questa novella presenta la sequenza della sepoltura di una donna ritenuta morta, con la conseguente discesa dello sposo segreto nella cripta, dall'altro, i due protagonisti si chiamano Gerardo ed Elena e – come nella succitata commedia tassiana – la storia finisce bene. Il caso di Bandello è emblematico: la presenza di due novelle, evidentemente apparentate, eppure diversissime nel finale, ci svela la grammatica di base che genera tutto un insieme di rifacimenti: alcune sequenze restano pressoché immutate; altre, invece, vengono variamente modificate / ritessute in base a un meccanismo combinatorio virtualmente infinito.

In sintesi, si può anticipare (ma l'argomento sarà approfondito più avanti) che, al di là di varie differenze nell'onomastica e negli scioglimenti, sia per l'intertexto relativo a Piramo e Tisbe che per quello relativo a Romeo e Giulietta è possibile identificare alcune costanti che ci permettono di parlare, appunto, di sequenze tematiche e di paradigmi narrativi condivisi.

Sul piano tematico, i due temi costanti, che caratterizzano, rispettivamente, i due intertesti, sono, da un lato, il presunto sbranamento da parte di una fiera, dall'altro, la morte apparente con conseguente sepoltura. Sul piano narrativo, l'elemento pressoché costante è dato dal suicidio: a volte tragicamente realizzato, altre volte progettato ma poi fortunatamente sventato. In definitiva, le varie storie sono costruite su una fitta serie di coincidenze (di qui, il tema del caso che le attraversa, dall'inizio alla fine), ovvero su un insieme di tasselli che, nei singoli testi, si ricombinano in modo sempre nuovo, inserendosi, però, all'interno di una base comune che rimane invariata.

Di conseguenza, più che lo scioglimento finale, sono le immagini di sbranamento / sepoltura a tenere separati i due intertesti, dotandoli, ciascuno, di una sua atmosfera specifica. Come si tenterà di mostrare, sia l'intertexto relativo allo *sbranamento* che quello relativo alla *sepoltura*, per quanto gemelli, percorrono due strade distinte e parallele, senza quasi mai sovrapporsi o incrociarsi tra loro.

Per praticità (nonostante i nomi dei personaggi varino nelle varie storie), ci riferiremo al primo gruppo di testi come *intertexto Piramo e Tisbe (PT)* e al secondo come *intertexto Romeo e Giulietta (RG)*, adottando, cioè, come termini-ombrello i nomi dei personaggi delle due versioni più famose.

Va da sé che, data la mole di storie incentrate su tali elementi, tracciare una demarcazione netta tra ciò che ‘appartiene’ ai due intertesti e ciò che ne rimane fuori è pressoché impossibile. Infatti, soprattutto per quanto riguarda *RG*, abbiamo una serie di testi – quelli, per esempio, in cui lo sco-perchiamento della tomba avviene a scopo di furto – collocabili, per così dire, in una zona di confine, a metà tra il ‘dentro’ e il ‘fuori’.

A partire da tali premesse, nelle pagine che seguono si cercherà evidenziare le principali affinità e differenze tra l'*intertesto Piramo e Tisbe* e l'*intertesto Romeo e Giulietta*, per poi enuclearne i principali *ri-usi* all'interno del corpus shakespeariano.

Dal momento che le versioni delle due storie sono tante, e che presentano tra loro differenze anche significative, nell'analisi dei due intertesti si tenterà di far riferimento a una «linea narrativa mediana» (delimitata in maniera necessariamente empirica) che funge idealmente da collante tra le singole versioni e che presenta gli elementi tematico-narrativi più pervasivi e maggiormente diffusi.

Per quanto riguarda le affinità tra i due intertesti, oltre a quanto già anticipato riguardo ai temi e alle immagini principali, occorre evidenziare che sia *PT* che *RG* presentano storie di amori giovanili osteggiati dall'odio che separa le famiglie degli innamorati.

In molte delle versioni delle due storie, inoltre, si precisa che lui è il più bello e lei la più bella della città; e spesso sono lodate le virtù e i modi di entrambi. Di qui l'amore, un amore che prescinde dal 'nome' (e, dunque, dall'appartenenza a un dato nucleo familiare) e che si basa su ciò di cui l'individuo, in quanto tale, è portatore⁶.

Simile anche, in entrambe le storie, l'isolamento dei due innamorati, gravati da un segreto che non può essere rivelato. L'odio tra le famiglie, ovviamente, costringe gli innamorati alla segretezza. E, oltre all'odio, è appunto la segretezza a generare la morte.

Date tali analogie di base, le differenze, però, non sono di poco conto. Sul piano più astratto – quello delle macro-strutture narrative – un presunto sbranamento e la sepoltura di una persona ritenuta morta sono eventi pressoché sovrapponibili. In entrambi i casi, infatti, si ha una morte apparente, che – come anticipato – genera un suicidio ‘vero’. Sul piano delle immagini e/o dei simboli, tuttavia, i due eventi ci introducono a mondi molto diversi tra loro. Si tratta di differenze che emergono anche nelle rispettive tradizioni iconografiche che, appunto, puntano sulla riconosci-

⁶ Sulla questione del nome, cfr. R. Rutelli, «*Romeo e Giulietta*». *L'effabile*, Milano, Il Formichiere, 1978.

bilità delle storie ispiratrici attraverso la riproduzione di immagini-chiave: per limitarci agli esempi più noti, si pensi, da un lato, alla leonessa che fugge (negli affreschi di alcune ville romane, oltreché in una serie di dipinti di varie epoche) e, dall'altro, alle scene tombali (come nei dipinti di un Joseph Wright of Derby o di un J. B. Bertrand). In particolare, a differenza dello sbranamento, l'immagine della sepoltura e del conseguente scoperciamento della cripta ci porta a un ingresso simbolico nell'aldilà, a un rapporto più ravvicinato tra i vivi e i morti e – in qualche caso (là dove l'innamorato scopre che la sposa è ancora viva) – a un tentativo di riscatto dalla morte. Come, per esempio, nel mito, già ricordato, di Orfeo ed Euridice, in cui Orfeo compie un viaggio sotterraneo per tentare di liberare dal regno delle ombre l'amata Euridice, morta in seguito alla puntura (dunque, al veleno) di una vipera⁷. In altri testi e, in particolare, nell'intertesto rinascimentale (ma, in parte, già nelle *Efesiache*, romanzo greco di Senofonte di Efeso del II sec. d. C.), l'elemento macabro-necrofilo si accentua, traducendosi nelle immagini di corpi decomposti e tuttavia capaci di rivitalizzarsi ghermendo i vivi (un po', per intenderci, come i corpi che popolano gli affreschi del camposanto monumentale di Pisa)⁸. In *PT*, invece, la doppia morte avviene in uno spazio aperto, esterno, accanto a un gelso, e gli elementi macabri si limitano alla scelta iniziale dei due innamorati di darsi appuntamento presso il sepolcro di Nino (del quale, comunque, non si fornisce alcun dettaglio) e alla descrizione finale del sangue di Piramo che, schizzando verso l'alto, tinge di nero i bianchi frutti del gelso. Poca cosa, insomma, se paragonata a *RG*. Soprattutto, in *PT* manca del tutto l'idea che il mondo dei vivi possa sovrapporsi e interpenetrarsi col mondo dei morti. A tale proposito, non va sottovalutata l'importanza di un dato antropologico, capace di strutturare la poetica dei due intertesti: se *RG* prevede la sepoltura, *PT* si chiude con l'immagine di una futura cremazione («quodque rogi superest, una requiescit in urna», *Metamorfosi*, IV.166): è evidente che la prima – e solo la prima – pratica funeraria apre la strada alla necrofilia, al macabro, alla rappresentazione di corpi putrescenti.

⁷ Come poi Giulietta, anche Euridice, simbolicamente, muore due volte dal momento che, dopo essere stata liberata, sarà nuovamente risucchiata nel mondo ctonio (si fa qui riferimento alla versione ovidiana del mito, nel X libro delle *Metamorfosi*, vv. 1-77, ma, anche in questo caso, com'è noto, le varianti sono pressoché infinite).

⁸ Sulla rappresentazione della morte nel '400 (con qualche riferimento agli affreschi del cimitero di Pisa) rimane ancora imprescindibile *L'immagine della morte* di J. Huizinga, in *Autunno del Medioevo*, Milano, Sansoni, 1992, pp. 187-204.

Accanto a tale differenza di base, che crea una netta cesura tra le due storie, emergono altre differenze, di maggiore o minor rilievo. Tra queste, l'età in cui nasce l'amore tra i due giovani. Nella maggior parte delle versioni di *PT* (ivi inclusa, naturalmente, quella ovidiana), i due ragazzi si conoscono sin dall'infanzia, a causa della vicinanza delle rispettive abitazioni; il loro amore, dunque, non è un amore a prima vista, ma è un legame che cresce e matura nel tempo, col maturare della loro età (in Ovidio: «tempore crevit amor», IV.60). In *RG*, invece, l'amore scocca a prima vista, ed è legato innanzitutto allo sguardo (secondo il tema classico dell'«occhio» e del «cuore») e, subito dopo, al contatto delle mani – con il motivo, che ritorna in varie versioni pre-shakespeariane, della mano calda di Romeo in opposizione a quella fredda di Mercuzio⁹. Si tratta, in ogni caso, di un amore subitaneo, che giunge, sì, all'anima, ma solo dopo – e attraverso – la mediazione del corpo.

Riguardo poi al carattere furtivo della comunicazione, se Piramo e Tisbe comunicano attraverso un foro nel muro che separa le rispettive abitazioni, la comunicazione tra Romeo e Giulietta si svolge, a sua volta, in un'atmosfera di grande segretezza, ma in modi e luoghi diversi (si pensi alla scena notturna nel frutteto dei Capuleti, sotto il balcone di Giulietta, e alla scena in cui i due giovani comunicano nella cella di Frate Lorenzo) o, in alternativa, viene affidata a un personaggio terzo come quello della Balia (o ad altri personaggi in altre versioni della storia).

A tale proposito, va ricordato che *RG* è molto più popolato di personaggi, e che la segretezza dell'amore tra i due protagonisti finisce per generare una seconda fabula: Giulietta morta improvvisamente prima delle nozze (A) vs Giulietta viva e già segretamente sposata (B). E va ricordato che solo un numero ristretto di personaggi (il Frate e in parte la Balia) è a conoscenza della fabula B¹⁰. L'equivoco, presente in *PT* in quanto errata lettura dei segni da parte di Piramo, in *RG* si moltiplica, generando intrecci multipli.

⁹ Nella versione shakespeariana, ancor prima del famoso sonetto a due voci, relativo al tocco della mano, Romeo commenta: «[...] I'll watch her place of stand / And, touching hers, make blessed my rude hands» (1.5.46-47, corsivo mio). In Shakespeare viene mantenuto il riferimento al tocco piacevole della mano di Romeo, ma manca quello relativo alla mano gelata di Mercuzio che compare, tra gli altri, in *Bandello* (ove il personaggio si chiama Marcuccio) e che ritorna nel poema *Romeus and Juliet* di Brooke, vv. 261-62.

¹⁰ Ovviamente, il Frate è a conoscenza dell'intera fabula B, mentre la Balia sa solo che Giulietta è già sposata con Romeo, mentre ignora il fatto che la sua morte è una morte apparente, causata da una pozione.

Per quanto riguarda il luogo, *PT* nella versione ovidiana presenta un'ambientazione babilonese¹¹. Esistono, però, versioni del mito successive, ambientate in Cilicia, tra cui quella di Nonno di Panopoli (ne *Le Dionisiache*, V sec. d. C); altre versioni ancora sono ambientate a Cipro. Non si può poi escludere che la versione di Nonno, ancorché successiva a quella ovidiana, riprenda un mito più antico, associato all'eziologia del fiume 'Piramo'. Comunque sia, e senza volerci addentrare in territori troppo ampi per poterli discutere in questa sede (e, per di più, criticamente ancora non sistematizzati), *PT*, pur nelle differenti ambientazioni delle singole versioni, può definirsi un mito orientale¹². A sua volta, *RG*, nelle versioni più antiche, presenta per lo più un'ambientazione orientale (come nel citato romanzo greco *Le Efesiache*, per non dire del mito di Orfeo), per poi approdare in Italia molto più tardi, intorno al Trecento (e in città che vanno da Perugia a Firenze, a Bologna, a Siena, a Venezia, ovviamente a Verona e ad altre ancora). Il trasferimento all'Italia coincide con l'assorbimento all'interno del genere novellistico di un segmento narrativo, quello della sepoltura di una donna ancora viva, originariamente disperso all'interno di una narrazione molto più lunga, vorticoso, ricca di peripezie (come, appunto, quella che caratterizza il romanzo greco). Un dato interessante è che talune di queste versioni novellistiche includono comunque anche un elemento orientale, legato all'esilio del protagonista e/o ai traffici dei veneziani¹³.

Per tornare, infine, alle affinità tra le due storie, va rilevato che, su un piano più astratto, pertinente alle macro-strutture narrative, sia in *PT* che in *RG* gli eventi si susseguono in base a una serie di coincidenze, di impre-

¹¹ L'ambientazione babilonese della storia ovidiana è anche legata alla tomba di Nino e al nome della regina Semiramide.

¹² Per un'analisi molto articolata dello spazio orientale in Piramo e Tisbe (e nei vari testi collegati alla storia ovidiana), cfr. G. Avezzi, «River, Town, and Wilderness. Notes on Some Hellenistic Narrative Motifs Behind 'Pyramus and Thisbe'», in S. Bigliuzzi and E. Stelzer (eds.), *Shakespeare and the Mediterranean – 1. Romeo and Juliet*, Verona, Skenè, 2022, pp. 51-71. Sulla tradizione / ambientazione originaria della vicenda si veda anche A. Stramaglia, *Piramo e Tisbe prima di Ovidio? PMich inv. 3793 e la narrativa d'intrattenimento alla fine dell'età tolemaica*, in «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», CXXXIV (2001), pp. 81-106, che discute di un frammento contenente una storia affine a quella di Piramo e Tisbe antecedente a Ovidio.

¹³ Per esempio, la storia di Mariotto e Ganozza nel *Novellino* di Masuccio Salernitano (1476, postumo) è ambientata a Siena e include Alessandria d'Egitto quale luogo di esilio per Mariotto, mentre la già citata storia di Gerardo ed Elena nelle *Novelle* di Bandello (1554) è ambientata a Venezia e include i viaggi mediorientali di Gerardo, a Beirut.

visti e di errori la cui concatenazione risulterà alla fine fatale¹⁴. Elemento, questo, che ci porta a una doppia lettura: se, da un lato, entrambe le storie (ma *RG* in maniera più pervasiva) sono alimentate da una pulsione di morte che si insinua sin dall'inizio nell'animo dei protagonisti, dall'altro, la morte finale arriva in seguito a una sequenza di eventi fortuiti, dettati dall'oscura legge del caso.

Ciò premesso, occorre aggiungere qualche ulteriore tassello che ci permetta di ricostruire alcune possibili, ancorché minime e occasionali, intersezioni tra i due intertesti.

Tentativo non semplice, perché le due storie, nella loro continua trasformazione, si sono ramificate in moltissime direzioni. Alcuni dettagli si sono espansi, sì da generare ulteriori sottotrame, altri sono stati tagliati o ridotti. Per esempio, come accennato, il tema dello scoperchiamento di una tomba è stato sviluppato sia nella direzione erotica del desiderio di un ricongiungimento dei due amanti oltre la morte, sia nella direzione molto più materialistica del furto di preziosi all'interno di un avello (nel romanzo greco *Le efesiache*, nonché in varie novelle italiane del Tre-Quattrocento¹⁵). Nello stesso *Romeo and Juliet* di Shakespeare rimangono tracce, molto deboli, di quelle che in una serie di testi precedenti erano sequenze narrative lunghe e articolate. Per esempio, il motivo del furto viene, sia pur solo lontanamente, evocato allorché Romeo, per non lasciar trapelare le sue intenzioni suicide, cerca di far credere al suo servo che il suo scopo, nel calarsi nella cripta, è quello di recuperare «from her dead finger / A precious ring» (5.3.30-31)¹⁶. O allor-

¹⁴ Per esempio, in *PT* la perdita del velo in concomitanza con l'avvicinarsi della leonessa, il fatto che la leonessa aveva ancora le fauci insanguinate, l'arrivo tardivo di Piramo, mentre in *RG* il fraporsi di Romeo tra Mercuzio e Tebaldo, il mancato arrivo della lettera del Frate, e così via.

¹⁵ Interessante la storia di Abrocome e Anzia nel III libro del già citato romanzo greco *Le efesiache* di Senofonte di Efeso. Nell'episodio per noi rilevante, Anzia beve una pozione soporifera (che lei, però, crede letale) per evitare nuove nozze e rimanere fedele al suo Abrocome. In ciò la storia sembrerebbe abbastanza simile a *RG*. Tuttavia, il sepolcro in cui la donna è stata sepolta non viene scoperchiato dal suo innamorato, ma da una banda di ladri in cerca di oro e gioielli. Come nella tradizione del romanzo greco, i due innamorati, dopo una lunga separazione e infinite peripezie, potranno alla fine ritrovarsi. Il tema della donna sepolta viva e dei ladri che scoperchiano la tomba per trafugare le ricchezze ivi contenute sarà poi ampiamente sviluppato nella novellistica italiana, ed è presente in varie novelle del *Decameron*.

¹⁶ Ovviamente, Romeo non intende suggerire che si appresta a commettere un furto; tuttavia, il riferimento al carattere «prezioso» dell'anello è chiaramente evocativo di tutta una serie di storie precedenti in cui l'avello veniva scoperchiato dai ladri allo

ché Frate Lorenzo, per convincere Giulietta a uscire dalla cripta, le prospetta una vita futura «[a]mong a sisterwood of holy nuns» (5.3.157), richiamando così, in forma di semplice inciso, il tema della monacazione presente in varie storie precedenti, tra cui, in particolare, la novella di Mariotto e Ganozza (XXXIII) nel *Novellino* di Masuccio Salernitano¹⁷.

Alla difficoltà dovuta alle metamorfosi subite dalle due storie nelle loro varie versioni, si deve aggiungere quella relativa al lunghissimo lasso temporale che le separa e al fatto che, in alcune narrazioni più lunghe, come nei romanzi greci, ma anche nei romanzi cortesi¹⁸, le sequenze per noi più pertinenti risultano disperse all'interno di una serie pressoché infinita di peripezie e di avventure varie. Né, ovviamente, bisogna dimenticare che molti testi del mondo antico o non ci sono pervenuti, oppure ci sono arrivati in forma di frammenti. Insomma, non sempre è facile identificare un filo rosso che accomuna le narrazioni.

Sul piano storico, e in linea molto generale, se almeno una parte delle storie relative a *PT*, come pure accennato, è riconducibile a un mito fluviale, dunque legato al mondo naturale e allo spazio esterno (Piramo è un fiume della Cilicia, e il suo amore ricorda altri amori fluviali, come quello del fiume Alfeo per la ninfa Aretusa¹⁹), viceversa *RG* verosimilmente risale a un mito sotterraneo in cui i vivi si inabissano in uno spazio sulfureo (che può essere il mondo evanescente delle ombre attraversato da Orfeo o quello dei cadaveri decomposti della novellistica medievale e rinascimentale) per entrare in contatto con i morti e l'aldilà.

Le *intersezioni* esplicite tra i due intertesti sembrano essere rare, piuttosto tarde e a senso unico: vale a dire che, se in alcune versioni di *RG* si fa riferimento a *PT*, il contrario (per quello che mi è stato possibile sin qui riscontrare) non accade mai. Tra le intersezioni esplicite si possono ricordare la

scopo di depredate i cadaveri.

¹⁷ In Masuccio, Ganozza, tratta dal frate fuori dalla sepoltura, dopo varie peripezie e dopo la morte di Mariotto, accetta di farsi chiudere in un «divotissimo monasterio», dove, però, muore «in brevissimo tempo» (II, p. 465). Già prima di Shakespeare, Banello e Brooke avevano usato questa strategia di *reductio* a mero dettaglio o inciso della sequenza narrativa relativa alla monacazione della donna salvata dalla sepoltura.

¹⁸ Tra i romanzi cortesi apparentabili a *RG* si veda il *Cligès* di Chrétien de Troyes, romanzo a sfondo bizantino del XII sec.

¹⁹ Piramo fu trasformato in fiume dopo essersi ucciso per la perdita di Tisbe. La storia di Piramo e Tisbe, piuttosto breve e lineare in Ovidio (circa un centinaio di versi), fa parte di un intertesto a cui appartengono una serie di miti e di leggende fluviali e/o un insieme di romanzi greci, le cui trame sono estremamente intricate, ricche di eventi rocamboleschi e di continui colpi di scena. Cfr. Avezzù, «River, Town, and Wilderness».

novella IX de *Le porretane* (1483) di Sabadino degli Arienti, la cui protagonista, Leila, accosta la sua tragica storia a quella di Tisbe²⁰, o l'anonimo poemetto *Il pietoso caso d'Ippolito e Dianora* (sec. XV), in cui è la voce narrante ad accostare l'amore dei due protagonisti ad amori infelici del mito, tra cui, appunto, quello di Piramo e Tisbe (vv. 16-17). Si tratta, nondimeno, sia nel caso della novella di Sabadino degli Arienti che del poemetto anonimo, di storie imparentate in maniera abbastanza debole con *RG*.

A tali intersezioni tra *RG* e *PT* ne va aggiunta una piuttosto significativa, ancorché limitata a un rapido inciso: ovvero, un riferimento a Piramo e Tisbe contenuto nello stesso *Romeo and Juliet* di Shakespeare. Il riferimento viene affidato alla sapida lingua di Mercuzio, il quale, immaginando che Romeo sia ancora innamorato di Rosalina, accosta parodicamente quest'ultima a varie bellezze femminili del mito e della letteratura, tra cui, appunto, Tisbe (2.3.35)²¹.

Oltre che in forma di riferimento esplicito, possiamo trovare ulteriori intersezioni tra i due intertesti in forma di allusione. Si veda, per esempio, la doppia similitudine con il leone famelico nel *Romeus and Juliet* di Arthur Brooke (1562), fonte diretta, com'è noto, della tragedia shakespeariana. Nel lungo poema di Brooke (composto da 3.020 versi), a un primo e forse poco significativo accostamento di Mercuzio a un leone (allorché Mercuzio si aggira tra le timide fanciulle durante la festa in casa Capuleti, v. 257), segue un accostamento ben più pregnante, messo in bocca alla stessa Giulietta, la quale, nel rimproverare Romeo per la sua imprudenza, immagina che il giovane possa essere sbranato dai suoi parenti, simili a un leone selvaggio – eventualità, questa, che la indurrebbe a suicidarsi con un pugnale:

What if your deadly foes, my kinsmen, saw you here?
 Like lions wild, your tender parts asunder would they tear.
 In ruth and in disdain, I, weary of my life,
 With cruel hand by mourning heart would pierce with bloody knife,
 For you, mine own, once dead, what joy should I have here?²²

²⁰ Cfr. M. Colella, *Riscrivere il mito ovidiano. Piramo e Tisbe nella letteratura italiana*, Roma, Aracne, 2020.

²¹ Si noti anche che, già prima di Shakespeare, la storia di Romeo e Giulietta era stata accostata a quella di Piramo e Tisbe da George Pettie in *The Petite Pallace of Pettie Its Pleasure* (1576); G. Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, vol. I, London, Routledge, 1964, p. 374.

²² A. Brooke, *The Tragical History of Romeus and Juliet*, vv. 493-97, ed. J. J. Munro, London, Chatto & Windus, 1908 (nel sottotitolo compare la dicitura: *written first in Italian by Bandell, and now in English by Ar. Br.*).

Possiamo leggere, in questo breve e appassionato appello, una sorta di *PT* rovesciato: è l'uomo a essere ipoteticamente sbranato dalla furia ferina e la donna a togliersi la vita in seguito a tale evento²³.

Testi precedenti delle due storie non sembrano presentare punti di intersezione evidenti. In definitiva, anche se le origini di entrambe le storie sono riconducibili, in senso lato, a un contesto greco-orientale, non sembrano comprovabili contatti ed influenze palesi (se non in alcune versioni di epoca tarda, come quelle su ricordate). Sicché, l'affinità delle strutture narrative – e, in particolare, la sequenza del doppio suicidio – potrebbe essere spiegata sia ipotizzando l'esistenza di una qualche antica versione di racconto che non ci è pervenuta, sia alla luce di una teoria degli 'universali narrativi' (per cui storie molto simili possono essere prodotte anche in maniera indipendente le une dalle altre)²⁴.

Va da sé che se, su un piano molto più generale, vari miti raccontano varianti diverse di una medesima storia, anche le affinità tra *PT* e *RG* (storie, entrambe, legate a miti antichissimi) possono a buon diritto rientrare in tale schema.

In Shakespeare compaiono diverse riscritture, inglobamenti, riferimenti, allusioni a entrambe le storie che, anche nel suo *corpus* drammatico, restano *grosso modo* separate. Per *RG*, oltre allo stesso *Romeo and Juliet*, vanno ricordati *Antony and Cleopatra* e *Cymbeline*, mentre per *PT* vanno menzionati *A Midsummer Night's Dream* e *As You Like It*, senza tralasciare i fugaci riferimenti alla storia ovidiana presenti in *Titus Andronicus* e in *The Merchant of Venice*.

Su *Romeo and Juliet* si è già avuto modo di discutere, sia pur brevemente, e sarebbe dunque inutile ritornare sulle sue fonti e le sue origini, peraltro ampiamente sviscerate dalla critica. Ci si limiterà, dunque, ad aggiungere un altro spunto, breve, ma denso di suggestioni. Se *Romeo and Juliet* è, nelle parole di Blakemore Evans, «[b]est described as a separation-romance»²⁵,

²³ Questa similitudine, con la sua (probabile) allusione alla storia di Piramo e Tisbe, non compare nelle versioni di *RG* antecedenti al poema di Brooke (per esempio, le novelle di Bandello e, prima ancora, quelle di Da Porto), né sarà poi ripresa nel *Romeo and Juliet* di Shakespeare.

²⁴ Si tratta, a ben vedere, di un fenomeno simile a quello osservato nella biologia comparata, in cui si designano come 'analoghi' organi che svolgono funzioni simili, ma che appartengono a specie diverse (dunque, evolutivamente lontane): per esempio, le ali di un uccello e di un insetto.

²⁵ G. Blakemore Evans, *Introduction*, in W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, pp. 1-62, p. 6. Sul modello narrativo della separazione di due amanti si era, comunque, già espresso Munro nella *Introduction* alla sua edizione del *Romeo and Juliet* di Brooke, pp. IX-LXII, p. X.

abbiamo un ulteriore elemento che riconduce la tragedia al modello narrativo del romanzo greco, imperniato, appunto, sulle avventure successive alla separazione di due giovani innamorati.

Una tragedia gemella a *Romeo and Juliet* – com'è stato spesso osservato – è *Antony and Cleopatra* (1607ca), non solo per i motivi comunemente addotti, vale a dire per il suo essere una tragedia dell'amore maturo in opposizione alla tragedia dell'amore giovanile composta circa dodici anni prima, ma anche per motivi molto più specifici, legati alle strutture narrative e alla simbologia.

Sul piano narrativo, infatti, *Antony and Cleopatra* replica, per così dire, il modello già sperimentato in *Romeo and Juliet*. Il dramma, cioè, mette in scena il doppio suicidio dei due amanti, maturato in un lasso temporale abbastanza breve (anche se più lungo che in *RG*). Non solo. Il primo suicidio, quello di Antonio, è indotto dalla falsa notizia della morte della regina, ed è causa del secondo suicidio.

Certo, i due suicidi sono meno immediati e meno impulsivi rispetto a quelli dei due giovani sposi veronesi e sono dettati, soprattutto quello di Cleopatra, oltre che dall'amore, anche da motivazioni politiche e di orgoglio regale²⁶. Certo, la falsa notizia della morte della regina è prodotta dalla stessa Cleopatra (che, però, non ne immagina le conseguenze)²⁷. Nondimeno, lo schema è, a grandi linee, simile a quello che aveva già dato forma alla tragedia di Romeo e Giulietta. Come pure viene replicata, *mutatis mutandis*, l'ambientazione finale (e la relativa simbologia) della doppia morte: come la coppia veronese muore nella cripta dei Capuleti,

²⁶ Si noti che Antonio, pur deciso a morire, in un primo momento affida il compito di finirlo a un soldato del suo seguito (Eros) e solo dopo, quando quest'ultimo si suicida pur di non togliergli la vita, si trafigge con la spada, senza però morire immediatamente e conservando in sé quel po' di vita che gli permetterà di rivedere Cleopatra per un'ultima volta nel suo mausoleo. Quanto a Cleopatra, pur avendo contemplato il suicidio in seguito alla perdita di Antonio, si decide a compiere il gesto estremo solo dopo aver ricevuto la definitiva conferma, attraverso le parole di Dolabella, di ciò che Cesare Ottaviano intende fare di lei.

²⁷ Le parole con cui l'eunuco di Cleopatra, Mardian, ne annuncia la morte ad Antonio, pur contenendo una notizia falsa, sono vere nel commento, quasi profetico, che le precede: «[...] her fortunes mingled / With thine entirely», 4.15.24-25. Infatti, pur riferendosi al passato («mingled»), Mardian sembra prevedere il comune destino a cui andranno incontro i due amanti. In North il passo relativo alla falsa notizia della morte di Cleopatra è molto più asciutto: «she [...] sent unto *Antonius* to tell him that she was dead» (Th. North, *Lives of the Noble Grecians and Romans*, in W. Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, ed. A. Loomba, New York-London, Norton, 2011, p. 137).

così Antonio e Cleopatra muoiono, sia pure in due momenti successivi, nel mausoleo («monument») della regina egiziana²⁸ (Antonio spira nel mausoleo, ma viene poi fatto seppellire altrove, sicché Cleopatra, che non si toglie la vita con la stessa immediatezza di Giulietta, non muore sul corpo di lui). Anche in questo caso, differenze varie, pur rilevanti, nulla tolgono all'affinità di fondo tra le due scene (tanto più che lo svenimento di Cleopatra accanto al cadavere di Antonio [4.16.70-74] è già un preludio del suo successivo suicidio).

In particolare, le due tragedie sono attraversate da un'analogia pulsionale di morte (si vedano, per esempio, le parole «I'll make death love me» [3.13.194], pronunciate da Antonio al cospetto di Cleopatra) e da una simbologia erotico-funeraria che trova il suo epilogo, appunto, nella morte monumentale delle ultime scene. Anche i mezzi con cui gli amanti si danno la morte sono pressoché affini (veleno/lama), anche se nel loro uso c'è, per così dire, un'inversione di 'genere' (in *Antony and Cleopatra*, naturalmente, è l'uomo a trafiggersi con la spada, mentre la donna si uccide col veleno). Un'ulteriore analogia, poi, riguarda il fatto che Cleopatra, come Giulietta, sceglie di morire nella sua tomba, ingannando / opponendosi alla volontà di chi, all'esterno, vorrebbe tenerla in vita. Infine, anche la morte di Antonio e Cleopatra prelude a una futura ricongiunzione della coppia, suggellata dalla sepoltura comune – prevista, in questo caso, da Cesare Ottaviano (5.2.345-54).

Si è lasciato alla fine un ultimo punto, attinente alle fonti specifiche del dramma. Non perché sia meno importante, ma, al contrario, perché meritevole di un esame a parte. Com'è noto, la fonte principale di *Antony and Cleopatra* è la sezione riguardante la vita di Antonio nelle *Vite parallele* di Plutarco, che Shakespeare usò nella traduzione inglese di Thomas North (1579)²⁹. Dunque, fonti diverse – Brooke per *Romeo and Juliet*; Plutarco / North per *Antony and Cleopatra* – hanno generato due tragedie dalle trame

²⁸ Da notare che Shakespeare chiama «monument» quella che nella traduzione plutarca di North è una «tombe». Come osserva J. Wilders nella sua edizione «Arden» di *Antony and Cleopatra* (London, Routledge, 1995, p. 253n.), si tratta della stessa definizione che ricorre in *Romeo and Juliet* (con riferimento alla sepoltura di Tebaldo in un «dim monument», 3.5.201).

²⁹ Da ricordare che North, a sua volta, Plutarco lo aveva tradotto dalla versione francese delle *Vies* di Jacques Amyot. All'influenza delle *Lives* di North va aggiunta quella della tragedia *Cleopatra* (1594) di Samuel Daniel, che mette in scena l'ultimo giorno di vita della regina.

molto simili (almeno per quanto riguarda il finale) e, per di più, calate dentro universi simbolici a loro volta assai somiglianti.

Come si è già osservato in merito ad altri testi, sarebbe vano tentare di dare risposte certe agli interrogativi suscitati dalla presenza di affinità narrative come queste, non (necessariamente) riconducibili a una matrice testuale comune.

Non si può escludere che Plutarco, scrittore greco vissuto sotto l'Impero romano tra il I e il II sec. d. C., sia stato influenzato (in qualche modo e attraverso percorsi impossibili da ricostruire) da quell'insieme di miti greco-orientali che sono alla base anche di *RG*, e che ne abbia (in)consapevolmente riprodotto gli schemi narrativi nel suo modo di raccontare le vite di personaggi storici – anche perché, com'è noto, le sue *Vite* mescolano verità storica e finzione³⁰. Non si possono però neppure escludere altre ipotesi, pure su ricordate, come quella degli 'universali narrativi', che informerebbero varie tipologie di racconto anche a prescindere da effettive mediazioni testuali.

Considerazioni pressoché analoghe si possono estendere anche a *Cymbeline*, commedia romanzesca della maturità (fu composta intorno al 1610, dunque circa tre anni dopo *Antony and Cleopatra*). Il legame di questo *romance* (a sua volta, un «separation-romance») con *Romeo and Juliet* è, per alcuni aspetti, ancora più evidente, anche per la presenza del tema della pozione (a metà tra veleno e sonnifero) che induce una morte apparente³¹. Ma procediamo con ordine. *Cymbeline* (pur all'interno di un *setting* diversissimo, quale quello proto-britannico), nella storia d'amore tra Imogene e Postumo, mette in scena una serie di sequenze molto simili a quelle già presenti in *RG*: la contrapposizione tra l'innamorato autentico dell'eroina e l'aspirante sposo prescelto dalla famiglia di lei (Romeo e Paride / Postumo

³⁰ Forse non è del tutto trascurabile, dal punto di vista qui seguito, che nel complesso dell'opera di Plutarco si trovino vari riferimenti al mito di Orfeo ed Euridice. Per quanto riguarda più specificamente la *Vita di Antonio*, è impossibile stabilire con certezza a quali documenti Plutarco abbia attinto: i capitoli finali, comunque, probabilmente derivano da fonti di ambito alessandrino (ciò che è certo è che Plutarco accorcia sensibilmente il tempo intercorso tra la morte di Antonio e quella di Cleopatra, separate, secondo altre ricostruzioni, da svariati giorni).

³¹ G. Melchiori mette in luce la presenza di temi favolistici ricorrenti nella novellistica di tutti i paesi, citando, tra le altre, la fiaba di Biancaneve, e ricordando come alcuni di questi motivi (tra cui quello della «pozione che crea uno stato di morte apparente») erano già stati adottati da Shakespeare «in altre commedie e tragedie» tra le quali, appunto, *Romeo and Juliet* (*Introduzione a Cimbellino*, in W. Shakespeare, *I drammi romanzeschi*, Milano, Mondadori, "I Meridiani" (1981), 1987², p. 226).

e Cloten); l'esilio dello sposo 'vero' (Romeo / Postumo); il tema centrale, già ricordato, della pozione che genera una morte apparente; il successivo risveglio dell'eroina accanto a quello che lei scambia per il corpo senza vita del marito. Differenze rispetto a *RG*, ovviamente, ce ne sono e non sono di poco conto (Imogene non nasconde il suo amore per Postumo e l'esilio di quest'ultimo è dovuto proprio al fatto che i due innamorati hanno reso palese il loro legame; Imogene beve la pozione, che lei ritiene curativa, perché si sente male e non per evitare un secondo matrimonio; il risveglio di Imogene non avviene – come anticipato – accanto al vero marito, e così via). Soprattutto, la vicenda si chiude con un lieto fine generale (da cui restano esclusi solo i 'cattivi'). Nonostante tali differenze, *Cymbeline* sembra comunque appartenere allo stesso schema narrativo a cui appartiene anche *Romeo and Juliet*. Anzi, più in generale, si può dire che le differenze su indicate rientrano appieno in quelle strategie di ritessitura e ricombinazione che caratterizzano l'intertesto *RG*: si veda, per esempio, la già ricordata novella di Bandello su Gerardo ed Elena (oltre a numerose altre della tradizione novellistica italiana).

Passando all'altro intertesto, quello relativo a *PT*, occorre preliminarmente ricordare che la storia di Piramo e Tisbe arrivò a Shakespeare, oltre che nell'originale latino, anche nella famosa traduzione inglese di Arthur Golding (1567)³². A ciò bisogna aggiungere che, rispetto alla storia di Romeo e Giulietta, quella di Piramo e Tisbe, pur attraversando un numero abbastanza significativo di drammi, ne occupa porzioni testuali abbastanza ridotte e/o marginali.

In *A Midsummer Night's Dream* (1596ca.) la storia di Piramo e Tisbe si dispiega nella sotto-trama relativa all'allestimento di uno spettacolo incentrato, appunto, sui due sfortunati amanti, ed ha la funzione di rappresentare, in forma di *mise en abyme*, una visione dell'amore alternativa a quella della trama principale. Difatti, nell'affidare la storia ovidiana alla recitazione di una improvvisata compagnia di attori-artigiani, Shakespeare ne rovescia gli esiti, conducendoli dal tragico al comico-farsesco – a partire dal titolo stesso con il quale gli artigiani designano lo spettacolo, «*The Most Lamentable Comedy and Most Cruel Death of Pyramus and Thisbe*» (1.2.9-10). Dal momento che la critica ha già ampiamente illustrato le strategie del ri-uso 'ovidiano' in questa commedia, si eviterà di entrare nei dettagli. Ai fini della nostra analisi, però, ci preme almeno rilevare un elemento relativo

³² Non si può escludere, tuttavia, che Shakespeare attingesse anche ad altre traduzioni di Ovidio. Si veda K. Muir, *Pyramus and Thisbe. A Study in Shakespeare's Method*, in «Shakespeare Quarterly», V (1954), pp. 141-53.

al luogo in cui si svolge l'azione: la «commedia» di Piramo e Tisbe viene allestita presso la corte di Atene, al cospetto di Teseo e Ippolita – dunque, in uno spazio, a sua volta, ‘greco’.

Ancora più interessante, per noi, il caso di *As You Like It* (1600ca.). Sia perché la commedia shakespeariana volge la storia ovidiana in forma di lieto fine (un po’ come accade nella già ricordata favola pastorale tassiana, con la quale Shakespeare forse entrò in contatto³³). Sia perché la presenza di *PT* in *As You Like It* mi sembra sia sinora passata *unnoticed*³⁴. Difatti, *As You Like It* incorpora un breve, ma significativo episodio da *PT*, disperdendolo all’interno di una trama piuttosto intricata (incidentalmente, anche *As You Like It* è, a suo modo, un «separation-romance»). Mentre si trova nella foresta di Arden, dove si è rifugiata sotto le vesti di ‘Ganimede’, in seguito all’esilio comminatole dal Duca Frederick, Rosalinda viene a sapere che il suo innamorato Orlando è stato ferito da una leonessa. A riprova del ferimento, gli/le viene esibito un fazzoletto insanguinato («bloody napkin», 4.3.137) di Orlando, evento che provoca il suo svenimento. Sul fatto che l’episodio sia stato ripreso da *PT* possono esserci, credo, pochissimi dubbi. Tanto più che nella fonte diretta del dramma, la *Rosalynde* (1590) di Thomas Lodge, l’episodio del ferimento da parte della fiera (in Lodge è un leone) è già presente, ma con dettagli diversi e, soprattutto, manca l’elemento del fazzoletto macchiato di sangue. L’aggiunta di tale dettaglio in Shakespeare è, dunque, molto verosimilmente, un modo di rendere riconoscibile l’allusione ovidiana. Non mancano, però, neanche in questo caso, alcune, significative variazioni. Più specificamente, a differenza che in *PT*, in *As You Like It* l’attacco della leonessa non è un evento immaginario, frutto di un’inferenza errata, ma è un evento realmente accaduto; il componente della coppia che subisce l’attacco è l’uomo; soprattutto, l’evento non produce un doppio suicidio, ma una modesta ferita nell’uomo e un semplice svenimento nella donna. Come nei casi sinora esplorati, anche qui Shakespeare mette in atto una ri-combinazione di elementi pre-esistenti, riconfigurandone a suo modo gli esiti originari.

³³ Sulla ricezione inglese dell’*Aminta*, cfr. A. Zanoni, *La prima ricezione inglese dell’«Aminta»*. *Uno sguardo d’insieme*, in «Aevum» XCVI (2022), pp. 609-31. Zanoni si era già occupato del tema, con specifico riguardo a Shakespeare (non a *As You Like It*, ma a *The Two Gentlemen of Verona*), in: *Il cameo bucolico dell’«Aminta» nei «Two Gentlemen of Verona»*. *Torquato Tasso fonte di William Shakespeare*, in «Testo» LXXX (2020), pp. 129-48.

³⁴ Curiosamente, è un adattamento settecentesco di *As You Like It – Love in a Forest* (1723) di Charles Johnson – a introdurre esplicitamente nel dramma la storia ovidiana, mutuandola dal *play within the play* in *A Midsummer Night’s Dream*.

Per quanto riguarda, infine, i brevi riferimenti (e qualche allusione) alla storia di Piramo e Tisbe presenti in *Titus Andronicus* (1590ca.), in *The Merchant of Venice* (1596ca.) nonché il riferimento, già citato, in *Romeo and Juliet*, essi non modificano il quadro in modo sostanziale. Ci sembra, nondimeno, utile almeno segnalarli (*Titus Andronicus*, 2.3.231-32; *The Merchant of Venice*, 5.1.6-9)³⁵, sia per completezza di informazione, sia perché la presenza di *PT* in un'opera giovanile come *Titus Andronicus* ci indica chiaramente che *quella* storia attraversa, in vari modi, gran parte dell'opera shakespeariana, dagli esordi alla maturità.

In conclusione, sia la storia di Piramo e Tisbe che quella di Romeo e Giulietta si presentano come un'enorme tessitura, a più mani. In Ovidio, la storia di Piramo e Tisbe ci viene raccontata dalle figlie di Minia mentre lavorano al telaio, anzi mentre la lana prosegue da sé la sua tessitura: «lana sua fila sequente» (IV.54). A loro volta, molte delle versioni di Romeo e Giulietta ci vengono esplicitamente presentate come ri-tessiture / ri-scritture di trame pre-esistenti: per esempio, Luigi Da Porto, nella dedica della sua *Giulietta*, afferma che la sua è la versione scritta di una «compassionevole novella» da lui «già udita» (II, p. 81). Ma, al di là del modo in cui le storie ci sono presentate, è il loro stesso, lunghissimo percorso diacronico a farci intravedere la fitta tramatura e la continua trasformazione che le sottende. Da tale punto di vista, le innumerevoli versioni delle due storie gemelle e parallele possono essere considerate come un unico *macrotesto* fluido, ramificato, in perenne divenire. E, più in generale, la presenza di un numero virtualmente infinito di storie affini, costruite su una serie di stringhe narrative ricorrenti (ma modificate – e modificabili – *ad libitum*), ci riporta alle origini stesse del racconto, inteso come *ars combinatoria* e continua ri-modulazione di temi e materiali attinti da una sorta di memoria narrativa collettiva.

³⁵ Tutti e tre i riferimenti (in *Titus Andronicus*, in *The Merchant of Venice* e in *Romeo and Juliet*) sono usati per attivare similitudini tra i personaggi shakespeariani (presentati come individui 'autentici') e quelli ovidiani (presentati come personaggi 'mitico-letterari'). Oltre al riferimento su ricordato, *Titus Andronicus* sembra contenere anche un'allusione a *PT*. Infatti, se la descrizione del sangue che fuoriesce dalla bocca di Lavinia è ispirata a un'altra storia ovidiana, quella di Filomela (*Metamorfosi*, VI), tuttavia, l'immagine specifica dello zampillo di sangue come «conduit» («[...] this loss of blood, / As from a conduit», 2.4.29-30) verosimilmente deriva dall'analoga metafora usata per descrivere il sangue di Piramo che schizza verso il gelso nella versione di Golding: «the bloud did spin on hie / As when a Conduite pipe is crackt» (IV.147-48).

Finito di stampare nel mese di ottobre 2023
presso le Industrie Grafiche della Pacini Editore S.r.l.
Via A. Gherardesca • 56121 Ospedaletto • Pisa
Telefono 050 313011 • Fax 050 3130300
www.pacinieditore.it

