

**Zeitschrift:** Quaderni grigionitaliani  
**Herausgeber:** Pro Grigioni Italiano  
**Band:** 77 (2008)  
**Heft:** 1

**Artikel:** Il Bestiario amoroso della lirica italiana delle origini  
**Autor:** Andreetta, Tibisay  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-58670>

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 21.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

TIBISAY ANDRETTA

# Il Bestiario amoroso della lirica italiana delle origini\*

Oggigiorno la metafora zoologica implicita nell'espressione "essere una vipera" è compresa da tutti, poiché entrata nel registro linguistico comune. Se la metafora risulta quindi essere banale a molti, pochi conoscono l'antichissima leggenda che attribuisce all'animale il titolo di paradigma di cattiveria. Questa trova la sua prima attestazione nel III libro delle *Storie* di Erodoto (V secolo a. C.), il quale scrive:

Quando questi animali si accoppiano, nel momento preciso in cui il maschio emette il seme, la femmina lo afferra al collo e, stringendolo senza lasciarlo più andare, lo divora. Così il maschio muore, ma la femmina è punita dell'uccisione del suo compagno nel modo seguente: per vendicare il loro padre i piccoli, che le stanno nel ventre, lo divorano e si aprono un'uscita mangiadole le viscere.<sup>1</sup>

Erodoto spiega che il comportamento riproduttivo della vipera, caratterizzato da due momenti criminali quali il concepimento e il parto, è necessario per limitare la nascita di questi animali nocivi. Nonostante le critiche formulate da Aristotele e dal suo allievo Teofrasto, la favola erodotea ha avuto una grande fortuna, testimoniata dai numerosi riferimenti in opere naturali antiche e medievali. La leggenda è infatti menzionata, tra gli altri, nel decimo libro dell'*Historia Naturalis* di Plinio e nel *Physiologus* greco, opera scritta nel II o III secolo ad Alessandria d'Egitto, dove a proposito della vipera si legge:

Il *Physiologus* ha detto ciò a proposito della vipera: il maschio ha un volto d'uomo, la femmina un volto di donna; sino all'ombelico hanno forma umana, la coda invece è di coccodrillo. La femmina non ha il passaggio che conduce all'utero: lei ha solamente un buco come la cruna di un ago. Quando il maschio si accoppia con la femmina, mette il suo seme nella bocca della femmina; e una volta che la femmina ha preso il seme decapita il maschio e quest'ultimo muore. Quando i piccoli crescono divorano il ventre della madre ed è in questo modo che vengono al mondo. Così loro sono parricidi e matricidi.

È a giusto titolo che Giovanni [Battista] ha paragonato i Farisei alla vipera. Infatti allo stesso modo in cui la vipera uccide il padre e la madre, anch'essi hanno ucciso i loro padri spirituali, i profeti, e il Signore nostro Gesù Cristo e la Chiesa: come possono dunque sfuggire alla collera che sta per venire?<sup>2</sup>

Come si può intuire da questo passaggio, nel *Physiologus* si realizza una simbiosi tra le conoscenze del mondo pagano e le esigenze morali provenienti dalla Bibbia. Il *Physiologus* è infatti un

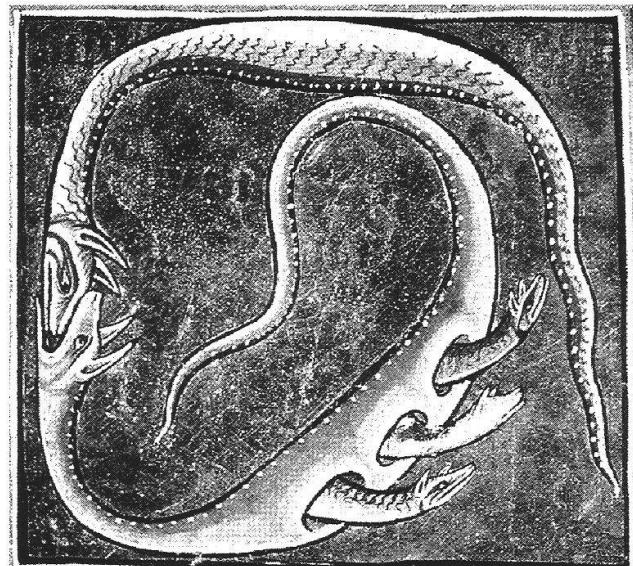
\* Sunto della mia tesi di laurea, diretta dal prof. Aldo Menichetti, all'Università di Friburgo.

<sup>1</sup> ERODOTO, *Storie*, III, a c. di A. MATTIOLI, vol.1, Milano, Rizzoli, 1958, pp. 303-4.

<sup>2</sup> *Physiologos. Le bestiaires des bestiaires*, par A. ZUCKER, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2005, p. 97.

trattato d'edificazione popolare di quasi cinquanta capitoli relativi ad animali reali e immaginari di cui si dà un'interpretazione mistica e morale. Ogni articolo si divide in due parti: una “scientifica”, che descrive la ‘natura’ (il presunto comportamento) dell’animale, e l’altra allegorica, che traccia un parallelismo tra la proprietà descritta e il senso simbolico cristiano. Questo testo non è dunque una sintesi di conoscenze scientifiche, ma piuttosto un manuale di dottrina cristiana, dove ogni animale è una parola vivente che funge da modello, positivo o negativo, per illustrare le principali figure e situazioni bibliche: il leone che resuscita i figli nati morti con il suo ruggito è l’emblema della Resurrezione di Cristo e l’innocente unicorno che si lascia avvicinare solo da una vergine fanciulla rappresenta l’immacolata Concezione.

Il *Physiologus*, la cui veste greca originaria è andata perduta, si è diffuso in Europa fino a sfociare nel genere del bestiario, che infatti ne rappresenta la continuazione e la filiazione diretta. Nella maggioranza dei bestiari medievali, che presentano delle varianti di forma e di contenuto inevitabili rispetto al loro archetipo, la vipera continua ad essere menzionata, se pur con sembianze diverse: da mostro ibrido diventa un dragone, per tramutarsi, infine, in un semplice serpente.



Accoppiamento della vipera e nascita dei figli (dal ms. Ashmole: 1511)

Questa della vipera è solo una fra le tante immagini che, nate non si sa bene come e sviluppatesi attraverso elaborazioni e modificazioni per vie non sempre ben ricostituibili, sono arrivate ad occupare un ampio spazio nei generi letterari più diversi, dalla favolistica al romanzo, dalle encyclopedie ai testi religiosi. Nel Medioevo, questa tendenza si amplifica, portando all’apice del successo e dell’utilizzo il materiale zoologico. Prendendo spunto dalle fonti più diverse – come il repertorio biblico, il sapere degli antichi, la cultura folcloristica, la morale delle favole esopiche, la poesia pagana, le encyclopedie e i bestiari – l’uomo medievale ha creato un ampio catalogo in cui gli animali si disegnano progressivamente in un gioco di scambi, innesti e prestiti, che vanno ad accumularsi fino a formare un’intera foresta emblematica, all’interno della quale le immagini ferine si muovono assumendo valori diversi a dipendenza del luogo e del contesto in cui si trovano. In effetti questi animali, tramutati in simboli, non s’inscrivono in un codice fisso e univoco, ma si adattano a più situazioni e a più generi letterari.

Uno degli adattamenti più interessanti e particolari dell’utilizzo delle figure zoomorfe si riscontra nella poesia italiana delle origini. Nel XIII secolo, quando in Italia si iniziano a scrivere poesie in volgare del sì, forgiate dai poeti siciliani alla corte di Federico II e poi riprese e proseguite dai cosiddetti siculo-toscani, il materiale bestiario viene infatti adattato al tema dominante della lirica dell’epoca, ovvero l’amore. In questo senso un volubile poeta innamorato che canta come un cigno, che brucia come una farfalla, che muore come un’antilope e che rinasce come il leone non è sentito come una stravaganza letteraria, ma, coerentemente al pensiero medievale, rappresenta uno dei seducenti topoi che caratterizzano la lirica che precede lo Stilnuovo e Dante. La trasposizione del

materiale bestiario in un contesto erotico-amoroso non è però un'invenzione ad opera dei poeti prestilnovisti, bensì dei loro predecessori e modelli: i trovatori occitanici che, dal XII secolo, hanno impreziosito le loro canzoni con immagini tratte dal mondo animale allo scopo d'illustrare con suggestive similitudini le regole e i paradossi dell'amor cortese. Ai poeti italiani, che continuano una tradizione iniziata un secolo prima, va comunque il merito d'aver ampliato e innovato i luoghi comuni consueti alla poesia provenzale. La timida moda occitanica esplode in Italia, in un fugace movimento che travolge pure il diffidente Guittone e che sopravvive, in una debole eco, anche presso gli stilnovisti, arrivando a sfiorare, in un graduale affievolimento, Dante e Petrarca.

Dallo spoglio tematico effettuato su tutte le poesie dei poeti siciliani e siculo-toscani, si contano 213 liriche contenenti una o più immagini animalesche, per un totale di 312 paragoni zoologici e 52 animali menzionanti. Queste immagini sono tratte dal mondo medievale dei bestiari e delle encyclopedie, ma poiché limitate nello spazio di pochi versi le ritroviamo sintetizzate e prive di informazioni descrittive, ritenute superflue dai poeti. Questi, infatti, più che raccontare alludono alla natura dei singoli animali, al fine di trarne delle comparazioni, delle espressioni sentenziali a carattere esplicativo o delle semplici parentesi decorative. In questo senso la similitudine è garantita soprattutto da una connivenza tra autore e lettore, il quale deve essere in grado di ricostruire l'allusiva parte comparativa con le conoscenze culturali dell'epoca.

Incastonate in un inciso discorsivo oppure elette a soggetto di un'intera stanza o di un sonetto, le immagini animalesche s'incatenano in un discorso amoroso basato sulla casistica delle convenzioni della *fin'amor*. La *fin'amor*, il cui nome occitanico traducibile con "amore perfetto" tradisce l'origine di tale concezione, si basa su un sistema di temi poetici che ricalcano, metaforicamente, i rapporti feudali: la donna, orgogliosa e sposata, rappresenta il signore feudale a cui il poeta-vassallo deve devozione e ubbidienza. In questo senso l'omaggio feudale si trasforma nella lode delle virtù della dama e la richiesta del compenso diventa la domanda di *merzè* da parte del poeta. La reciprocità dell'amore richiesta dall'innamorato è quasi sempre respinta dalla dama, che getta così il cantore in uno stato di sconforto e tormento. Caratteristica peculiare di questo amore è infatti l'aspirazione a un possesso che si sa irrealizzabile, ma a cui non si può cessare di anelare. Più che a un riflesso della situazione dell'epoca, che a questo livello cronologico è oramai scaduta, ci troviamo dinanzi ad una convenzione letteraria, che i poeti del Duecento modificano e adattano alle loro esigenze. Ad esempio, già presso i siciliani la distanza tra donna e poeta si fa più accentuata, favorendo in questo modo il protagonismo di Amore che diventa il vero interlocutore del poeta.

Attraverso un meccanismo ad incastro, quasi sempre garantito dalla struttura stilistica del paragone, le immagini zoologiche sfilano, in un lungo corteo, tra i versi di numerosi poeti siciliani e siculo-toscani, formando un ventaglio di colori che rinfresca con variopinte ventate i racconti di amori infelici. Nella lirica delle origini, infatti, gli animali vengono incorporati nelle poesie come specchio allegorico delle classiche situazioni amorose, rappresentando la donna amata, il poeta innamorato o l'Amore stesso.

Ad esempio, la donna, descritta come dispensatrice d'inganni e dolore, è paragonata alla seducente sirena, il mostro metà donna e metà animale (nell'antichità rappresentato da un uccello e più tardi da un pesce) che ammalia e attira con il suo dolce canto i marinai per ucciderli:

Però sacciate che 'n tal guisa pero  
com'om[o] ch'è in lo mare  
e la serena sente

quando fa 'l dolce canto, ch'è sì fero:  
e l'om ch'è piacentero  
de lo canto piacente  
si fa 'nver lei parvente  
e la serena aucidelo 'n cantare.<sup>3</sup>

(Anonimo)

Il fascino esercitato dalla donna sull'innamorato è esemplificato anche attraverso la proprietà della pantera che, nella tradizione risalente almeno ad Aristotele, attira a sé tutti gli altri animali con il suo profumo. Grazie a questa natura, che favorisce una facile applicazione al rapporto amoroso, la pantera è forse l'animale che più di tutti rappresenta la donna amata, chiamata anche semplicemente "nobil pantera" oppure "aulente lena", dove il francesismo *lena* sta per "fiato".

La vera attrattiva della donna non risiede però nel profumo, ma nel suo sguardo capace di dare la morte come fa il basilisco:

Poi che m'appe ligato,  
co li occhi sorrise,  
sì ch'a morte mi mise  
como lo badalisco  
ch'aucide che gli è dato;  
co li occhi m'aucise.<sup>4</sup>

(Stefano Protonotaro)

Si credeva, infatti, che il basilisco potesse uccidere con lo sguardo e che dunque l'unico modo per abbatterlo fosse quello di porgli dinanzi uno specchio che riflettesse la sua immagine. L'analogia costruita sulla figura del basilisco illustra un aspetto fondamentale della *fin'amor*, ovvero la nozione che spiega l'innamoramento come il frutto nato dalla contemplazione del corpo della donna e della dolcezza conturbante dei suoi occhi. Questa convenzione letteraria viene ribadita nel paragone formulato attraverso la natura della tigre, la cui ingenuità e vanità permette ai cacciatori di rubarle i cuccioli. Secondo una lunga tradizione, attestata già da Plinio ed elaborata da sant'Ambrogio, la tigre viene effettivamente ingannata dai cacciatori che, per sottrarre i piccoli, lasciano di proposito fuori dalla tana degli specchi. Questi riflettono la sua immagine e fanno credere alla madre di aver ritrovato i tigrotti. Oppure, in un'altra versione, la tigre dimentica di inseguire i cacciatori, perché incantata dalla bellezza della propria immagine riflessa dallo specchio. Gli occhi della dama vengono dunque paragonati ad uno specchio seducente che porta il poeta all'oblio. D'altronde, anche attraverso l'immagine del basilisco viene formulato il paragone occhi-specchio. Un esempio significativo si trova in una poesia di Bondi Dietaiuti, dove il basilisco da assassino si tramuta in vittima, raffigurando l'amante che muore guardando la donna, simboleggiata dallo specchio mortale:

Madonna, ben ho inteso co lo smiro  
auncide 'l badalischio a la 'mprimera:  
di voi similemente m'è avenuto

<sup>3</sup> B. PANVINI, *Le Rime della scuola siciliana*, Firenze, L. S. Olschki, 1962-64, p. 578.

<sup>4</sup> *Poeti del Duecento*, vol. 1, a c. di G. CONTINI, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1960, p. 138.

per un vedere ond'io piango e sospiro,  
 ché 'nmantenente m'alumò la spera  
 onde coralemente son feruto.  
 Oimè, chiaro miraglio ed amoroso,  
 sì per lo primo sguardo  
 v'imaginai, ond'ardo,  
 né del mio cor non fui mai poderoso.<sup>5</sup>

Il fatto che un animale possa raffigurare sia la donna che il poeta è una prassi del tutto abituale per i nostri poeti, che elaborano e sviluppano le nature ferine secondo i loro gusti e le loro necessità, proponendo così al lettore interessanti varianti su un'immagine comune.

Altre metafore animalesche mostrano la condizione del povero poeta innamorato, come quella della farfalla che, attratta dalla luce della candela, le si avvicina e si brucia:

Il parpaglion che fere a la lumera  
 per lo splendor, ché sì bella gli pare,  
 s'aventa ad essa per la grande spera,  
 tanto che si conduce a divampare:  
 5                   così facc'io, mirando vostra cera,  
 madonna, e 'l vostro dolce ragionare,  
 che diletando strug(g)o come cera  
 e non posso la voglia rinfrenare.  
 Così son divenuto parpaglione  
 che more al foco per sua claritate,  
 10                e per natura ha 'n sé quella cagione:  
 ed io, madonna, per vostra bieltate,  
 mirandola, consumo in pensagione,  
 se per merzé non trovo in voi pietate.<sup>6</sup>

(Chiaro Davanzati)

Questa della farfalla è una delle poche immagini zoologiche nate dall'osservazione della natura e non dalle favolose storie trovate nei bestiari. In generale, difatti, i poeti hanno preferito inserire nelle loro liriche animali irreali ed esotici evocanti mondi fantastici. Addirittura si può constatare che più la natura dell'animale è inverosimile, più questa è utilizzata dai poeti delle origini, che dimostrano così il loro ingenuo atteggiamento di meraviglia dinanzi a storie credute reali, poiché legittimate dalla Bibbia e dagli autori antichi. Un esempio parlante in questo senso è il fortunato mito della fenice, anch'esso legato alla metafora del fuoco-Amore. Si credeva, infatti, che questa risorgesse periodicamente dalle proprie ceneri, come descrive accuratamente uno dei bestiari medievali giuntoci in veste toscana:

La fenice si è uno uccello con una cresta presso al collo, e con penne porporigne, e la coda sua si ae colore di cera e di rose; et vive da .cccc. anni in fine .md.; e quando viene lo tem-

<sup>5</sup> F. CATENAZZI, *Poeti fiorentini del Duecento*, Friburgo, Morcelliana, 1976, p. 122.

<sup>6</sup> Chiaro DAVANZATI, *Rime*, a c. di A. MENICHETTI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965, p. 243.

po ch'ella è cussì invecchiata, e ella si va et rauna legname che sia bene secco e di calda natura, e fanne una capanella là dove lo sole à grande potentia di caldo, e sta dentro da questa capanella e batte l'ale, sì che cussì faciendo, questo legname apprende e ella si arde; e della cenere che escie di lui si nasce uno vermicello lo quale diventa possa fenice, e vive tanto tempo quanto vixe quello uccello und'elli iscite, e poi se arde como fece l'altro. Cussì de nessuno tempo non è se non uno.<sup>7</sup>

Un altro accostamento analogico basato sull'elemento del fuoco è quello che vede protagonista la salamandra, la cui natura consiste nella capacità di stare in mezzo al fuoco senza bruciare. Attraverso questo paragone viene dunque ampliato e completato il discorso della *fin'amor*: non solo l'amante viene attratto dal fuoco, ma ora ci vive, perché è dalla sofferenza, scaturita dall'aspirazione di un amore perfetto e irraggiungibile, che può nascere la gloria e l'onore. Solamente in questo modo il poeta può risorgere come la fenice, che rappresenta il punto più alto di questo processo incentrato sul nucleo tematico del fuoco:

Per lo bene ch'io atendo  
e disio d'avere,  
'n fino amor tut[t]o prendo,  
in gioia mi par gaudere.  
La salamandra in foco,  
secondo è detto, ha vita:  
ed io tale vita  
ag[g]io aspetando gioco.<sup>8</sup> (Carnino Ghiberti)

Sentendosi vicino alla fine, al poeta non resta quindi altro che comporre e recitare versi d'amore come fa il cigno che, appressandosi alla morte, canta meravigliosamente. Il parallelismo cantore-cigno vanta una storia antica e molto accreditata, in quanto già attestata nella tradizione ellenistica, dove i poeti più illustri venivano dotati dell'appellativo "cigno" o "cigno canoro". Nell'ambito della poesia amorosa, l'importanza di questa consolidata immagine letteraria si manifesta anche nel fatto che il primo paragone animalesco utilizzato nella lirica romanza sembra essere proprio questo. In effetti, in ambito occitanico, la prima similitudine zoologica pervenutaci risale al 1137 e va attribuita al trovatore Cercamon, il quale paragona se stesso al cigno che muore cantando: come l'animale che si lamenta in fin di vita, così il poeta cerca di consolarsi dai suoi problemi economici. La fortuna di questa metafora è visibile ancor oggi e si rivela significativa soprattutto quando si pensa che nella tradizione letteraria, per estensione del mito, il canto del cigno morente è spesso associato all'ultima opera di un artista o, ancora più in generale, all'ultima impresa compiuta da una persona prima di morire.

L'altro protagonista dell'intreccio amoroso è naturalmente Amore che, crudele per tradizione, è spesso paragonato ai rapaci quali l'aquila, il falco e lo sparviero o ai rettili come il drago, il basilisco e l'aspide. Quest'ultimo è un serpente spietato e velenoso che si ottura le orecchie per non essere incantato dalla musica degli uomini. In una versione questi lo vogliono incantare per

<sup>7</sup> *Il Bestiario toscano*, 41, a c. di K. MCKENZIE e M. STAHL GARVER, in "Studi romanzi", VII, 1912.

<sup>8</sup> F. CATENAZZI, *Poeti fiorentini del Duecento*, Friburgo, Morcelliana, 1976, p. 62.

prendere la pietra preziosa che porta sulla fronte, in un'altra, invece, lo stratagemma è ideato al fine di rubare il balsamo al quale fa da guardia. Nella poesia del Duecento questo rettile è ricordato in un sonetto di Giacomo da Lentini, il maggior rappresentante dei poeti siciliani:

e l'aspidio, serpente invidioso,  
che per ingegno mette altrui a morire.<sup>9</sup>

Senza le fonti sarebbe impossibile capire questo conciso riferimento, che difatti allude evasivamente ai dati della leggenda, menzionando solo la morte data dall'animale, il suo ingegno, implicitamente riferito al trucco dei "tappi" per le orecchie, e la sua "invidia", presumibilmente nei confronti del balsamo o della pietra. Il poeta ha preferito tralasciare i dettagli del mito, probabilmente già molto noti, per soffermarsi sui tratti caratteriali dell'animale che lo accomunano al basilisco e al dragone, i quali, insieme all'aspide, rappresentano il perfido Amore *che, tormentando, altrui fa languire*.

Sebbene la vipera faccia parte della categoria degli infidi rettili, la sua natura non viene utilizzata per illustrare Amore, bensì la donna amata. Sempre Giacomo da Lentini, in una poesia, allude alla cattiveria dell'animale per qualificare quella ancor più grande della dama, che non lo degna di uno sguardo. Infatti, secondo il poeta, anche l'animale più crudele al mondo perderebbe la sua natura e avrebbe pietà del suo cuore straziato:

c'Amore a tal l'adusse (il cuore)  
ca, se vipera i fusse,  
natura perderia:  
a tal lo vederia, – fora pietosa.<sup>10</sup>

Tutte queste citazioni testimoniano come le movenze ferine si dipanano lungo il tradizionale discorso amoroso della lirica delle origini, a volte spezzandolo, altre annunciandolo o esemplificandolo, ma sempre ampliandone e ravvivandone il contenuto.

In conclusione va però precisato che gli animali della lirica italiana non possono essere osservati solo come dei topoi letterari inseriti in poesie d'amore, ma vanno considerati anche come una parte, o piuttosto un riflesso, della storia affascinante che s'iscrive attorno ai bestiari, alle encyclopedie e all'arte figurativa del Medioevo. I miti e le leggende che animano le metafore letterarie sono in qualche modo il risultato di un discorso vasto, fatto di scambi, di citazioni e di variazioni, che varca i confini del genere poetico. Infatti, l'evocazione di un'immagine naturalistica ad opera dei poeti delle origini cela una tradizione che va ben oltre lo stretto rapporto di dipendenza nei confronti dei trovatori e che ci porta fino alla letteratura antica: alle storie egiziane; ai mostri narrati da Omero; alle bestie osservate da Aristotele; ai racconti perlopiù fantastici di Plinio, Solino e Isidoro; agli animali sacri della Bibbia; ai commenti mistici dei primi cristiani e alle interpretazioni simboliche offerte dal *Physiologus* e dai bestiari.

Seppure in un contesto allegorico differente rispetto a quello teologico dell'archetipo del genere, il *Physiologus*, o a quello didattico-morale dei bestiari, è interessante osservare come le nature

<sup>9</sup> GIACOMO DA LENTINI, *Poesie*, a c. di R. ANTONELLI, Roma, Bulzoni, 1979, p. 401.

<sup>10</sup> Ibid., p. 15.

animali, paragonate dai poeti alle differenti situazioni amorose, siano rimaste pressoché invariate nei secoli e come il risultato sia spesso lo stesso: un cigno che canta, un basilisco che uccide, una salamandra che non brucia.

Se le immagini poetiche vanno considerate come una parte della storia legata al mondo animale e alla visione simbolica del Medioevo, bisogna anche ricordare che già a partire dal XII secolo, quindi ben prima della scoperta della scienza aristotelica e araba, si assiste ad una desacralizzazione progressiva della natura, che comporta un affievolimento graduale del meraviglioso e dell'utilizzo simbolico di questo materiale. In questo senso gli animali dei bestiari vengono gradualmente sostituiti dalle più concrete bestie famigliari, testimoniando così un nuovo interesse verso il mondo esteriore.

Gli animali della lirica del Duecento sono quindi una delle ultime rappresentazioni di questo genere e, stancamente superstiti di schemi oramai superati, risentono della debolezza di una tradizione che si sta lentamente per concludere. Nonostante ciò, la loro presenza sembra ravvivare i versi lirici e le topiche situazioni amorose descritte dai poeti e, malgrado una generale uniformazione delle immagini, dal loro confronto si possono osservare interessanti variazioni sullo stesso tema; varianti che rispecchiano un adattamento del mito secondo le esigenze metriche e contenutistiche del singolo autore.

I colori di questi paragoni zoologici sono dunque destinati a consumarsi e queste immagini, lacerate dall'uso e dalla banalità, diventano quasi subito semplici metafore spente: un leone che dorme, re di animali logorati dalla convenzione ed infine dimenticati, ma pronti a risorgere, di tanto in tanto, nel ruggito di nuovi poeti. Infatti, se alcune delle immagini animali sono state assegnate al destino dell'oblio, altre, come quella della vipera, ci accompagnano ancora oggi in una quasi impercettibile presenza. Sembra così concretizzarsi la sorte della fenice, che rinasce dalle ceneri di una lunga tradizione per apparire fugacemente in un proverbio, in una favola o in qualche poesia dall'eco lontana.