

# “Tre diero affetti assalto al tracio petto”: Il mito di Procne, Filomela e Tereo nei volgarizzamenti ovidiani

Fabrizio Bondi, *Scuola Normale Superiore di Pisa*

Ci par di vedere la natura umana spinta invincibilmente al male da cagioni indipendenti dal suo arbitrio, e come legata in un sogno perverso e affannoso, da cui non ha mezzo di riscuotersi, di cui non può nemmeno accorgersi. (A. Manzoni, *Storia della colonna infame*)

Puis par moyens estrangement subtils,  
Sont faits oiseaux, tous de divers plummage.

(B. Salomon, *La métamorphose d'Ovide figurée*)

**A VOLTE IL PASSATO** ci si fa incontro in modo del tutto inaspettato, suscitando in noi delle domande. Durante il restauro di un'antica dimora nobile, ad esempio, possono venire alla luce schegge di immagini, frammenti di un affresco di cui non si sospettava l'esistenza, nascosti com'erano sotto intonachi moderni (fig. 1).<sup>1</sup> Un affresco il cui soggetto proviene dalle *Metamorfosi* di Ovidio, fatto

Contact Fabrizio Bondi at Scuola Normale Superiore di Pisa (fabrizio.bondi@sns.it).

Research for this article received funding from the European Research Council under the European Community's Seventh Framework Programme (FP7/2007-2013)/ERC Grant 295620: ERC Advanced Grant 2011, "Looking at Words through Images: Some Case Studies for a Visual History of Italian Literature."

1. Si tratta di due sale poste al piano terra di via Beltrami 16 a Cremona, che facevano parte della residenza di un ramo cadetto della nobile famiglia Fodri, lì stabilitasi ai primi del Cinquecento. Al ritrovamento, avvenuto una decina di anni fa, ha fatto seguito una paziente opera di restauro. L'attribuzione del ciclo pittorico rimane incerta: è stato fatto il nome del pittore Francesco Casella, proponendo una datazione alta, tra il 1520 e il '25 (Giovanni Valagussa, Valagussa, *Un'ipotesi? L'eccentrico Francesco Casella* in "La Cronaca", 24 Dicembre 2008, 10–11), ipotesi poi messa in dubbio da Mariella Morandi, che rimanda invece alla cerchia di Bernardino Campi e agli anni Cinquanta-Sessanta del Cinquecento (Mariella Morandi, *Affreschi cinquecenteschi in Via Beltrami* in "Cremona produce," 4/5, 2009, 24–26). Desidero ringraziare il proprietario, l'ingegner Angelo Bodini, che ha invitato Lina Bolzoni e me a visitare il sito, sollecitando così la nostra *curiositas* non solo iconologica, permettendomi anche di

*I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, volume 20, number 1. © 2017 by Villa I Tatti: The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies. All rights reserved. 0393-5949/2017/2001-0003\$10.00



Figura 1. Artista ignoto (scuola dei Campi?), *Procne e Filomela mostrano a Tereo la testa di Iti*, Palazzo Fodri, via Beltrami 16, Cremona, 1550–60?, affresco. (Proprietà Ing. Angelo Bodini.)

già di per sé non comune per un'abitazione privata. Per di più il mito ivi raffigurato, si scopre, è il “più truce e sanguinario del poema, e forse dell'intera mitologia greco-latina.”<sup>2</sup> Esso è tratto dal VI libro delle *Metamorfosi* (vv. 571–674), in cui si narra di Procne figlia del re greco Pandione, la quale, sposata per motivi politici al re tracio Tereo, convince il marito a recarsi ad Atene per riportarle in visita l'adorata sorella Filomela. Ritornato in patria, Tereo stupra la fanciulla, le mozza la lingua perché non possa parlare e la rinchioda in un luogo isolato. Ma Procne, venuta a sapere il fatto

---

pubblicare un'immagine degli affreschi. Nel principio della mia indagine sulla fortuna di Procne mi sono concentrato soprattutto sull'aspetto letterario del mito, tra teatro, traduzione e lirica; v. Fabrizio Bondi, “*Cantate meco Progne e Filomena*”. *Riscritture cinquecentesche di un mito ovidiano* in “Parole rubate/Purloined letters,” 3, 2011, 27–62. Il presente articolo, che integra il precedente soprattutto sul versante del rapporto testo-immagini, è anche frutto dell'impegno comune e del dialogo con Andrea Torre e Chiara Callegari, che mi hanno preceduto e guidato nell'esplorazione della ‘Galassia Ovidio’, e sono stati assolutamente indispensabili per il chiarimento di molte importanti questioni.

2. Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi, libri V–VI* (da qui in poi *Met.*), I Classici della Fondazione Lorenzo Valla, a cura di Gianpiero Rosati, Milano 2009, 316. D'ora in poi le citazioni del poema, in originale e tradotte, si sottintendono tratte da questa edizione.

tramite una tela tessuta dalla sorella, la libera e si vendica di Tereo facendogli mangiare le carni del figlioletto Iti. Rincorse dall’infuriato Tereo, Procne e Filomela si trasformano rispettivamente in rondine e in usignolo, mentre il re viene mutato in upupa, e Iti in fagiano.

È presumibile che chi fece raffigurare (sia pure con grande raffinatezza) un mito così estremo in un luogo di rappresentanza della propria casa gli attribuisse un significato ben preciso. E anche ipotizzando che tale significato fosse legato a circostanze affatto peculiari e personali, è evidente che le condizioni di possibilità di tale applicazione erano già inscritte nel sistema culturale di riferimento del committente e del pittore. Nel presente lavoro ho voluto appunto indagare alcune modalità della ‘rinascita’ del mito<sup>3</sup> di Procne nella cultura cinquecentesca italiana, a partire dalla domanda su come i nuclei di significato che gli antichi riconoscevano in esso—e che si ritrovano puntualmente nella narrazione ovidiana<sup>4</sup>—vi trasmigrino e vi siano eventualmente trasformati.

Per i Greci e i Latini, innanzitutto, il binomio Tracia/Atene rimandava al rapporto dicotomico tra barbarie e civiltà, ma anche al rischio sempre attuale che la seconda corre di regredire nella prima. Il mito aveva poi delle implicazioni politiche, poiché Tereo era visto come tipo del *tyrannos*, l’autocrate crudele, arrogante ed empio (non a caso, nella cultura latina era avvicinato a Tarquinio il Superbo). Infine, l’espedito della tela ricamata che Filomela usa per rivelare la verità sarebbe un’elaborazione mitica del problema dell’origine della scrittura, anche se nello stesso Ovidio permane una certa ambiguità sul carattere visivo o testuale<sup>5</sup> del messaggio ordito.

3. Sulle complesse problematiche legate al termine “mito,” e al relativo concetto rimando a Véronique Gély, *Pour une mythopoétique: quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction*, in “Silène.” 2007, consultabile *on line* all’indirizzo <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html>. Pur avendo scelto di continuare a usare per praticità il termine, alternandolo a *fabula* o “storia,” concordo con quanti affermano l’impossibilità di separare un nucleo originario del mito e di pensarlo al di fuori della stratificazione delle sue incarnazioni letterarie o artistiche.

4. Gianpiero Rosati la definisce “testo di riferimento di questo mito per tutta la cultura occidentale” (Ovidio, *Metamorfosi*, cit., p. 317). Sempre sul commento di Rosati mi sono basato per le considerazioni immediatamente seguenti, come per tutta l’impalcatura antichistica del mio discorso. Ma da vedere al proposito è anche Paolo Monella, *Procne e Filomela: dal mito al simbolo letterario*, Bologna 2005.

5. Così sembra intenderlo Rosati: “L’invenzione di questo ‘linguaggio silenzioso’, che ovvia al silenzio imposto da Tereo a Filomela col taglio della lingua, rientra in una drammatica definizione dei rapporti di potere connessi ai ruoli sociali, ma anche al genere sessuale, in una fase del poema che sta aprendo lo spazio della storia umana. . . . La storia di Filomela . . . è sì un mito di invenzione della scrittura, ma anche dell’opposizione tra la parola come strumento del predominio maschile (segno diretto della forza, del comando e del potere militare) e la scrittura come forma di espressione mediata, obliqua e silenziosa, propria dell’universo femminile” (Ovidio, *Metamorfosi*, 321).

È anche a causa di questo misterioso nesso, e quasi interscambiabilità tra testo e immagine in un punto nodale del mito di Procne che mi sono rivolto ai volgarizzamenti ovidiani, e alle loro illustrazioni.<sup>6</sup> Bodo Guthmüller ha del resto messo in luce il capitale ruolo che tali volgarizzamenti rivestono nella trasmissione alla poesia e all'arte del Cinquecento dei miti antichi (dei quali le *fabulae* ovidiane si affermano già dal Medioevo come fonte principale).<sup>7</sup> Proprio perché rivolti a un pubblico più ampio rispetto alle *élite* culturali umanistiche, i volgarizzamenti ovidiani ci permettono di ricostruire, seppure indirettamente, un livello di ricezione del mito antico che si può definire 'medio.' La loro importanza per la storia culturale risiede anche nel fatto che essi non si pongono mai come mediazione passiva della fonte, ma spesso anzi testimoniano della necessità sentita dalla cultura 'di arrivo' di adattare alle proprie esigenze il significato dei miti.

In generale, si può già anticipare che uno dei motivi di interesse profondi per il mito di Procne, Filomela e Tereo da parte degli autori cinquecenteschi presi in considerazione, sarà collegato alla possibilità che esso offriva di attuare un'analisi e un'icastica rappresentazione delle passioni dell'animo, nodo che emergerà in maniera particolarmente evidente dalla metà del secolo. Ma prima di affrontare adeguatamente le fratture, saranno da prendere in considerazione anche alcune linee di continuità col passato rispetto ai processi di ri-narrazione e interpretazione della *fabula* che qui ci interessa.

### 1. PERSISTENZE MEDIEVALI: LA VERSIONE DI BONSIGNORI

È noto che i volgarizzamenti ovidiani possono servire, tra l'altro, anche per valutare la *longue durée* (o decorso 'a pendenza lieve') dell'interpretazione medievale di Ovidio. A questo proposito conviene richiamarsi innanzitutto alla versione in prosa elaborata tra il 1375 e il 1377 da Giovanni Bonsignori da Città di Castello, l'*Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, che dopo più di un secolo di circolazione manoscritta viene data alla stampe a Venezia da Lucantonio Giunta, con un ricco corredo di xilografie. Il testo di Bonsignori fu più volte ristampato dopo l'edizione del 1497, e dunque "nel primo quarto del Cinquecento, fu l'unico volgarizzamento delle *Metamorfosi* disponibile sul mercato";<sup>8</sup> è possibile ipotizzare che, però, esso

6. Colpisce la mancanza di nessi evidenti e immediati tra l'iconografia del succitato affresco e la tradizione illustrativa dei volgarizzamenti ovidiani, presenti invece nella seconda sala (denominata "studiolo") dove vengono raffigurati altri miti delle *Metamorfosi*.

7. Bodo Guthmüller, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma 1997, 65–83.

8. Ivi, 66. Sulle edizioni a stampa del testo di Bonsignori nel Cinquecento, v. Bodo Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos vulgare: forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano*, Fiesole 2008, 302–10.

non sia scomparso dalla circolazione anche dopo l’uscita di più moderni volgarizzamenti.<sup>9</sup>

La versione di Bonsignori presenta, nella sua parte narrativa, una certa vivacità novellistica, cui contribuiscono tanto l’uso del discorso diretto (in linea del resto con la teatralità, quasi da partitura tragica, dell’originale ovidiano) quanto la lieve patina ‘cortese’ avvertibile fin dall’*incipit*.<sup>10</sup> (Entrambi questi caratteri si ritroveranno nei volgarizzamenti successivi e nelle varie riscritture del nostro mito). Fedele nella sostanza al contenuto dei versi ovidiani, Bonsignori vi opera dei piccoli aggiustamenti, allo scopo di ‘razionalizzare’ o ‘disambiguare’ il racconto. Uno di essi riguarda proprio la tela che Filomela tesse per rivelare alla sorella il “facinus” di Tereo. In Ovidio si legge che Filomela, muta e rinchiusa in una stalla

stamina barbarica suspendit callida tela  
 purpureasque notas filis intexuit albis,  
 indicium sceleris, perfectaue tradidit uni,  
 utque ferat dominae, gestu rogat. illa rogata  
 pertulit ad Procnen; nescit quid tradat in illis.  
 euoluit uestes saeui matrona tyranni  
 germanaeque suae carmen miserabile legit.

(*Met.* VI, 576–82)<sup>11</sup>

I termini “notas” e “carmen miserabile” farebbero pensare a un messaggio scritto, ma il simbolismo visivo, icastico quanto sintetico, dei fili bianchi e rossi che rimandano alla purezza violata ed al sangue, insinua a riguardo una certa ambiguità. Su quanti intendono il manufatto in senso figurativo può avere influito l’affine funzione ‘di denuncia’ della tela di Aracne: nello stesso libro VI delle *Metamorfosi*, infatti, si narra di come Aracne avesse sfidato Minerva a una gara di tessitura, osando raffigurare nella propria tela le nefandezze degli dei, e di come a causa della sua *ybris* Pallade la trasformi infine in ragno.<sup>12</sup>

9. Guthmüller, *Mito, poesia, arte*, 65. Per un esempio di tale sopravvivenza, cf. Gabriele Bucchi, *Meraviglioso diletto. La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d’Ovidio di Giovanni Andrea dell’Anguillara*, Pisa 2011, 9–10.

10. “Essendo lo re di Atene assediato dalli barbari, lo re Tereo de Grecia venne in suo adiuto con bella e ligiadra compagnia e grande moltitudine de cavalieri.” Giovanni Bonsignori da Città di Castello, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, a cura di Erminia Ardissino, Bologna 2001, 320.

11. “appende a un rozzo telaio l’ordito | e intessendo fili bianchi e rossi denuncia | il crimine, poi l’affida a una donna, le spiega a gesti | di portarlo alla padrona; questa non si fa pregare | e lo porta a Procne, ma non sa che cosa contenga. | Srotola la tela la moglie del crudele tiranno | e vi legge il poema miserando di sua sorella.” Ovidio, *Metamorfosi*, 103–4.

12. Cf. *ibid.*, dove si rileva “la stretta connessione . . . con l’altra grande tessitrice, e ribelle al potere, di questo libro, Aracne, la cui ‘voce’ viene ugualmente soppressa dalla *virago* Minerva.” La connessione

Bonsignori opta decisamente per un'interpretazione visiva dell'opera di Filomela, la quale "era stata renchiusa nella selva e vedendo che 'l suo dolore ella nollo potea esprimere con la lingua, cominciò a tessere una tela ed a ppegnere con l'aco, nella quale dipentura e lavorio se contenea com'ella era separata dal padre, e come Tereo l'avea violata, e come li avea tagliata la lingua."<sup>13</sup> Alla sensibilità visiva dimostrata in questo passo dal volgarizzatore non fa riscontro però, nell'edizione del 1497, nessuna xilografia che illustri la sconvolgente storia del re trace e delle Pandionidi.

Un'altra palese discordanza dal dettato ovidiano riguarda un particolare aggiunto da Bonsignori quasi a voler colmare una lacuna di 'montaggio' avvertita nel testo originale. Dopo il terribile *coup de théâtre* di Filomela che entra in scena scagliando in faccia a Tereo la testa mozzata di Iti, Ovidio descrive la serie di reazioni disperate del re, dalle urla all'inseguimento, passando poi senza soluzione di continuità alla metamorfosi:

Thracius ingenti mensas clamore repellit  
 uipereasque ciet Stygia de ualle sorores;  
 et modo, si posset, reserato pectore diras  
 egerere inde dapes semesaque uiscera gestit,  
 flet modo seque uocat bustum miserabile nati,  
 nunc sequitur nudo genitas Pandione ferro.  
 corpora Cecropidum pennis pendere putares;  
 pendebant pennis!

(*Met.* VI, 661–68)<sup>14</sup>

Bonsignori probabilmente avvertì uno iato, e lo colmò inventandosi un 'fotogramma' intermedio: "Allora Tereo gettò la mensa in terra e tolse 'l coltello e corse dietro alle due sorelle e, seguitandole, voleva remandare de fore del corpo el figliuolo mangiato, ed incresceali che illo stesso fosse sepultura del suo figliuolo. Prognos e Filomena li fugero denanti e per misericordia l'uno e l'altro si convertierono

tra Aracne e Filomela è fatta anche da James A. W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago 1993, che pone però la mutezza eloquente dell'immagine come strumento specifico dell'espressione femminile, di contro al *logos*, orale o scritto, che sarebbe dominato dal maschile.

13. Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos*, 323.

14. "Il trace con urlo immenso rovescia la mensa, | e invoca dalla stigia palude le sorelle dalla chioma | di serpi, e ora cerca di rigettare, se possibile, dal petto | squarciato l'immondo banchetto, i visceri ingoiati, ora | piange, chiama se stesso sepolcro miserando del figlio, | ora insegue le figlie di Pandione con la spada sguainata. | I corpi delle discendenti di Cecrope paiono mettere le ali: | si librano sulle ali." Ovidio, *Metamorfosi*, 108–9.

in ucelli diversi, e ciò fu nel fugire, perciò che per paura se misero a saltare per le finestre.”<sup>15</sup> Questa aggiunta è molto importante, come vedremo, per tracciare una storia della stratificazione verticale dei testi e delle immagini nei volgarizzamenti delle *Metamorfosi* rispetto al nostro episodio. Benché fosse di fatto una traduzione della *Expositio*, lezione universitaria sulle *Metamorfosi* tenuta più di cinquant’anni prima a Bologna dal grammatico e retore Giovanni del Virgilio, l’autore aveva presentato l’*Ovidio Metamorphoseos* quale volgarizzamento diretto del testo ovidiano. Come osserva Guthmüller, esso “come tale fu recepito anche in seguito e si perse così la consapevolezza della sua vera origine,”<sup>16</sup> il che favorì forse la sua persistente influenza in pieno Cinquecento e oltre, anche a livello dei significati complessivi attribuiti alla storia di Tereo e Procne.

Ma qual era, appunto, l’interpretazione che Bonsignori forniva di quest’ultima? Essa, nella sua sezione per così dire pre-metamorfica, non era considerata una *fabula* ma un fatto storico, che nel suo racchiudere e tramandare un’esperienza umana poteva ammaestrare gli uomini ancor meglio di altre storie raccontate da Ovidio:<sup>17</sup> “La presente allegoria se pone in questa forma: questa istoria fu vera sì come se dichiara nel testo, ma nella occisione de Itis le donne se partirono velocemente e tornaruno ad Atena, poi el padre loro morì per lo dolore; a poco tempo poi moriero le donne e lo reame remase a Eriteo, nepote del re Pandeon.”<sup>18</sup>

Il sigillo realistico posto sul mito da Bonsignori avrà contribuito alla sua percezione in termini di verosimiglianza almeno psicologica, ma anche alla focalizzazione della vicenda sulla figura di Tereo. Le metamorfosi di Procne e Filomela sono infatti spiegate allegoricamente con le caratteristiche fisiche degli animali rispettivi;<sup>19</sup> per Tereo, invece, l’allegoria era funzione del significato morale del personaggio. Secondo Bonsignori egli venne trasformato in upupa innanzitutto perché questa si ciba di cose fetide, come lui si era cibato delle carni del figlio, e poi perché ha la cresta, ricordo della corona regale e simbolo di superbia.<sup>20</sup>

15. Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos*, 325.

16. Ivi., 66.

17. Nelle stesse *Metamorfosi* latine questa è la prima delle grandi narrazioni ad avere protagonisti solo umani (cf. Ovidio, *Metamorfosi*, 319).

18. Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos*, 326.

19. “Le mutazioni così se esponuno: . . . dice ‘Prognès convertita in rondina’, cioè se ’ntende per due ragioni: prima perché la rondina ha rosio el petto sì come sangue, e perché Prognès avea insanguinato el petto per la morte del figliuolo; . . . Filomena uscio la sera de fora della città e recoverò in uno busco e perciò, dice l’autore, ch’ella diventò rosignolo, e sì ancora perché tale uccello non ha lingua sì come non avea costei.” Ibid.

20. “Lo re Tereo, perché fece cotal peccato, dice che fu convertito in luppeca, la quale è uccello puzzulente perciò che vive de carnacce e de stercore, e anche perché egli era superbo tiranno e perché ha la crista, questo è segno de superbia” (Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos*, 327).

## 2. IL MITO DI PROCNE NELLA TRADIZIONE CAVALLERESCA

Nel Quattrocento, il mito che qui ci interessa è presente nella tradizione anche *lato sensu* cavalleresca almeno in due importanti *specimina*, situati agli estremi in qualche modo opposti di un laboratorio canterino popolare e ‘seriale’ da un lato, e dall’altro di un raffinato sapere umanistico-cortese.<sup>21</sup>

Nel *Cantare di Progne e Filomena*, conservato nel codice Riccardiano 2733, l’autore Jacopo di Mino<sup>22</sup> segue fedelmente i versi delle *Metamorfosi* (ad esempio, i ricami fatti da Filomena sulla tela rivelatrice sono “lettere,” “miserabil verso”), dimostrando di comprenderne bene il contenuto poetico. L’amplificazione è moderata e segue il gusto cavalleresco nella sua declinazione canterina: vi si insiste infatti sulla descrizione delle bellezze femminili; si ampliano i lamenti esistenti e se ne inseriscono *ex novo* (Ugolini segnala in particolare quello di Pandione); si indugia negli anacronismi preziosi, puntando inoltre, per quanto possibile, a un’attenuazione della generale atmosfera di squallore e degradazione che in crescendo si sviluppa nella storia ovidiana. Ad esempio, la stalla nella quale Tereo rinchiude Filomela dopo averla stuprata, diventa nel cantare di Jacopo un “alto palagio,” una rocca posta sulla cima di una montagna.

In direzione del tutto opposta, oltre che autonoma e originale, procede Matteo Maria Boiardo nella storia di Ranaldo a Rocca Crudele (*Orlando innamorato*, I, 8, ottave 25 e seguenti),<sup>23</sup> concentrato di atrocità degno delle gesta di un Gilles de Rais. In essa Ranaldo viene fatto prigioniero in un orribile castello madido di sangue, con teschi e cadaveri di uccisi a ornarne la facciata. La vecchia castellana gli narra quindi la vicenda all’origine dell’“orribile usanza” che segnerà di lì a poco la sorte del paladino. La rocca un tempo era sede di Grifone, signore di Altamira, sposo alla bellissima Stella. Ella suscitò le brame di Marchino, sire di Aronda, la cui moglie altri non è che la vecchia narratrice. Il subitaneo accendersi della passione di Marchino per Stella è rappresentato da Boiardo in modo simile a quello di Tereo nei confronti di Filomela. Ucciso a tradimento Grifone e massacrato la corte, Marchino continua il suo sgradito corteggiamento a Stella. Da ciò che segue si comprende come in questo episodio Boiardo, ponendosi in gara con Ovidio e Seneca,<sup>24</sup> eleva al

21. Si ricordi anche l’esperimento drammaturgico in latino dell’umanista veneto Gregorio Correr, la tragedia *Procne*, rimasta però inedita per più di un secolo. Sulla tragedia e sulla sua riscrittura da parte di Lodovico Domenichi mi permetto di rimandare a Bondi, “*Cantate meco*,” 51–60.

22. Pubblicato in Francesco A. Ugolini, *I cantari d’argomento classico*, Genève, 1933, 230–50.

23. Tutte le citazioni boiardesche sono tratte da Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato. L’innamoramento de Orlando*, a cura di Andrea Canova, Milano 2011.

24. Cf. Natalie Cleaver, *Humanism’s Other Inheritance: The Brutal Intertextuality of Boiardo’s Rocca Crudele*, in “Quaderni d’italianistica,” 34, 2013, 37–64.



quadrato il tema della vendetta di Procne. Nell’assassinio dei figli di Marchino da parte di sua moglie assistiamo a un primo raddoppiamento, poiché la madre ne uccide non uno ma due, e senza alcun aiuto:

39

Dui fanciulleti avea di Marchino;  
Il primo lo scanai con la mia mano;  
Stava a guardarmi l’altro picolino,  
E dicia: “Madre, deh, per Dio, fa’ piano!”  
Io presi per li piedi quel mischino  
E detti il capo a un saxo proximano.  
Te par che io vendicasse il mio dispeto?  
Ma questo fu un principio, e non lo effeto.

Come si vede, il potenziale patetico del “Mater, mater” ovidiano (*Met.* VI, 640) è ben sfruttato nella variazione di Boiardo (anche se l’originale, nella sua mirabile asciuttezza, rimane insuperato). Segue, negli stessi termini espressionisti, il racconto della cucinazione e imbadigione delle carni dei figli, con il finale pasto tecnofagico, modellato sul racconto di Ovidio. Mentre la moglie di Marchino si assenta per cercare aiuto contro il marito (che odia per i suoi propositi di tradimento), Stella fa la ‘parte’ di Filomena:

43

Ma non fu questa cosa cossì presta  
Che, comme io fui partita dal castello,  
La cruda Stella, menando gran festa,  
A Marchin va davanti in viso fello  
E li apresenta l’una e l’altra testa  
D’i fioli, che io servai dentro a un piatelo.  
Benché per morte ciascuna era trista,  
Pur li cognobe il patre in prima vista.

Stella, come da copione, rende cosciente Marchino di aver mangiato le carni dei propri figli. A questo punto Boiardo recupera il tema del conflitto tra passioni opposte,<sup>25</sup> già presente in Ovidio e che verrà sviluppato con particolare forza dai volgarizzatori e tragediografi cinquecenteschi:

25. Importante anche sottolineare la presenza della gelosia che porta alla follia (come sarà per Orlando), qui però focalizzata sulla psicologia della moglie disprezzata: “Lo animal che è più crudo e spaventevole | Ed è più ardente che foco che sia, | È la molie che a un tempo fu amorevole, | Che, disprezzata, cade in zelosia.” Boiardo, *Orlando innamorato*, I, 8, 37, 1–4.

44

. . .

Ora ha gran pena il falso traditore,  
Ché Crudeltà combatte con Amore.

45

Lo oltraggio smisurato ben lo invita  
A far di quella dama crudo stracio;  
Dal'altra parte la faza fiorita  
E lo afocato amor li dava impacio.  
Delibra vendicarsi, ala fenita;  
Ma qual vendeta lo poria far scacio?  
Ché, pensando al suo oltraggio, in veritate  
Non v'era pena di tal crudeltade.

La pena in realtà viene subito trovata, ed è una disgustosa miscela di sadismo, stupro e necrofilia: Stella viene infatti legata al cadavere di Grifone in una sorta di osceno amplesso, e così violentata; poi uccisa e violentata ancora. La contro-vendetta del marito, in Ovidio 'sospesa' dalle subitanee metamorfosi, è dapprima in un certo senso anche qui mimetica, poiché il crudele Marchino impone a Stella la propinquità con l'oggetto d'amore morto, così come era stato imposto a lui facendogli letteralmente incorporare le carni dei figli. In seguito le atrocità si accumuleranno, per così dire, gratuitamente; anche lo stesso Marchino dopo varie peripezie finirà smembrato.<sup>26</sup> (*A latere*, osserviamo che in nessuna delle edizioni illustrate a noi note dell'*Orlando innamorato* si trova una visualizzazione dell'episodio, e forse *pour cause*).

Alla fine del secolo, nell'influente commento dell'umanista volterrano Raffaele Regio alle *Metamorfosi* latine (Venezia 1493), proprio al personaggio di Tereo era riservata una delle poche eccezioni moraleggianti della sua lettura, quasi totalmente storico-erudita e stilistico-letteraria. Il Regio sosteneva che Ovidio aveva inteso rappresentare, nella figure del re trace, gli estremi di barbarie cui l'uomo può giungere: "Maximam hominis barbariem ostendit poeta qui sustinuerit virginem et solam et sibi creditam et patrem et sororem et in primis Deos implorantem violare."<sup>27</sup> Si potrebbe pensare che Boiardo, nella sua riscrittura, si allinei in qualche

26. Degna di un moderno film *splatter* (e come questo pregno di simbologie inconscie) è anche la trovata del mostro "contrafatto e scuro" che nasce dopo nove mesi dal cadavere di Stella, terribile creatura antropofaga che Rinaldo dovrà affrontare nel seguito dell'avventura.

27. "Il poeta mostra la suprema barbarie cui giunse l'uomo che osò violentare una vergine, sola, e che aveva fiducia in lui, e implorava piangendo il padre, la sorella e innanzitutto gli Dei" (la traduzione è di chi scrive). Cf. Raffaele Regio, *Metamorphoseon Pub. Ovidii Nasonis libri XV* (Venezia, 1521), c. 15r.

modo a una simile interpretazione morale-antropologica (il cui centro di interesse è però spostato decisamente sulla psiche femminile). Tuttavia, proprio la *reductio ad absurdum* dell’abominio da lui operata fa sospettare che anche in questo caso si sia di fronte a una reazione di difesa nei confronti del disturbante testo originale. In altre parole l’estremizzato atteggiamento agonale nei confronti dei modelli potrebbe rivelare, con la sua iperbolicità, un prevalente carattere di esercizio letterario nella “brutal intertextuality” dell’episodio di Rinaldo a Rocca Crudele.

Anche Ludovico Ariosto riecheggerà alcuni passi della versione ovidiana del mito di Procne nell’*Orlando furioso*, e precisamente nel contesto della patetica storia di Olimpia. La bellissima fanciulla, perseguitata da Cimosco, si innamora di Bireno e con l’aiuto di Orlando lo libera, ma dopo le nozze egli l’abbandonerà, lasciandola sola e piangente su un’isola deserta. Benché il modello principale seguito da Ariosto sia qui l’Ovidio delle *Heroides*, all’inizio del canto X, nel contesto di un raffinatissimo montaggio intertestuale che coinvolge come al solito autori classici e moderni, alcuni tratti di Bireno sono esemplati proprio su Tereo quale figura di maschio traditore, lascivo e simulatore. Ad esempio il rapido decadere del suo amore per Olimpia e il violento e subitaneo accendersi della passione per la giovanissima figlia di Cimosco riecheggiano il comportamento di Tereo nei confronti di Procne e Filomela:

Non pur di lei Bireno s’inamora,  
ma fuoco mai così non accese esca,  
né se lo pongan l’invide e nimiche  
mani talor ne le mature spiche;  
  
come egli se n’accese immantinate,  
come egli n’arse fin ne le medolle.<sup>28</sup>

Allo stesso modo, l’atteggiamento di favore di Bireno nei confronti della sventurata fanciulla è ascritto a suo onore, esattamente come Tereo alla corte di Pandione faceva la figura del marito devoto e premuroso:

E se accarezza l’altra (che non puote  
far che non l’accarezzi più del dritto),

28. Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* (da qui in poi *Of*), a cura di Emilio Bigi, Milano 2013, X, 11, 5–8; 12, 1–2. Ovidio, *Met.*, VI, 455–57: “Non secus exarsit conspecta uirgine Tereus, | quam si quis canis ignem supponat aristas, | aut frondem positasque cremet faenilibus herbas” (Al vedere la giovane, | non altrimenti di quando s’appicca fuoco a spighe | secche, o s’incendiano frasche ed erbe riposte in fienile).

non è chi questo in mala parte note;  
anzi a pietade, anzi a bontà gli è ascritto.<sup>29</sup>

Anche l'amara considerazione morale in cui Ovidio interviene per commentare la situazione da lui stesso narrata ("pro superi, quantum mortalia pectora caecae noctis habent"<sup>30</sup>) è apprezzata da Ariosto, che coglie al volo l'opportunità di riconiare un'apoftegma deprecativo sulla pochezza e fragilità del "giudicio uman": "Oh sommo dio, come i giudici umani | spesso offuscati son da un nembo oscuro!" (*Of*, X, 15, 1–2).

Sebbene non si possa affermare che il mito di Procne abbia una parte consistente nell'*Orlando furioso*,<sup>31</sup> è comunque significativo che il dettato ovidiano sia stato utilizzato da Ariosto, con la consueta raffinatezza letteraria, per dar vita a un carattere psicologicamente credibile, anche se affatto diverso dall'originaria brutalità barbarica del trace Tereo.

### 3. PROCNE ALLA PROVA DEL "VERSO VULGAR," E DELL'ILLUSTRAZIONE

Niccolò degli Agostini, col suo *Ovidio Metamorphoseos en verso vulgar*, pubblicato a Venezia nel 1522, fu il primo ad offrire un volgarizzamento in versi delle *Metamorfosi*. Riversando i miti antichi negli stampi dell'ottava cavalleresca, Agostini ricalcava sostanzialmente la versione in prosa di Bonsignori,<sup>32</sup> le cui allegorie sono peraltro riprodotte alla lettera. La fedeltà al suo ipotesto comprende anche i minuti particolari, ad esempio l'interpretazione visuale del messaggio textile di Filomela:

49  
Ricamò prima in lei come guidata  
Fu ne la nave dal falso Thereo  
Et poi come a quel loco era smontata  
Sopra la riva del gran mare Egeo

29. Ariosto, *Of*, X, 14, 1–4. Cf. Ovidio, *Met.* VI, 469–74: "Facundum faciebat amor, quotiensque rogabat | ulterius iusto, Progen ita uelle ferebat | . . . ipso sceleris molimine Tereus | creditur esse pius laudemque a crimine sumit" (L'amore lo rende facondo, e ogni volta che eccede | nelle preghiere, si scusa dicendo che è Progne a volerlo . . . Proprio mentre attua il suo crimine, Tereo | è preso per giusto, e per tale crime è lodato.)

30. "Per gli dèi del cielo, qual cieca notte nel petto | dell'uomo." Ovidio, *Met.*, VI, 472–73.

31. Il nome della Pandionide è fatto una sola volta, in topica congiunzione con quello di Medea, per stigmatizzare il comportamento della Chiesa contro Alfonso d'Este (Ariosto, *Of*, III, 52).

32. Guthmüller, *Mito, poesia, arte*, 75.

E tutto a punto il caso atroce, et reo  
Senza nulla lassarvi.<sup>33</sup>

La storia di Procne e Filomela risulta particolarmente curata da Agostini, che la adatta al gusto del poema cavalleresco coevo e della cultura cortese. Benché continuatore dell'*Orlando innamorato*, del cui sèguito aveva già pubblicato a questa altezza il quarto e il quinto libro, Niccolò nel nostro caso sembra più vicino al *Cantare di Progne e Filomena*. In Agostini, però, assistiamo non tanto, o non solo, a un tentativo di attenuare, quanto forse di umanizzare i personaggi e le situazioni. Ciò si avverte in particolare in una scena in cui egli si discosta tanto da Ovidio quanto da Bonsignori.

Approdato in patria dopo il viaggio per mare da Atene, Tereo, licenziati i marinai, conduce Filomena in un “frondoso, et folto bosco.” La fanciulla, che non ha ancora nulla da temere, esorta Tereo ad affrettarsi per raggiungere al più presto la sorella. Allora il re trace, “che più tener nel petto | Occulta non potea la fiamma ascosa | Come l’ebbe condotta ove a lui piacque | A farli noto il suo disio non tacque.”<sup>34</sup> Tereo si comporta cioè come un cavaliere innamorato, che manifesta la sua passione entro un codice poetico cortese-stilnovistico:

24

Et a lei disse: “La tua gran bellezza  
Ch’in donna alcuna anchor mai fu maggiore  
La vaga leggiadria, la gentilezza  
Ch’io veggio in te, m’ha sì preso d’amore  
Ch’altra nel mondo poi menor s’apprezza  
E già t’ho data l’alma, el spirto, el core  
Né viver non potrei senza il tuo viso  
Che m’ha, vivendo in lui, da me diviso.”<sup>35</sup>

Dopo aver esortato Filomela a non preoccuparsi di Procne, che non verrà mai a sapere del loro amore, Tereo svolge una vera e propria autoanalisi passionale

33. Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar*, Venezia 1522, c. 72v. La numerazione delle ottave, non presente nell’originale, è mia; essa parte da 70r, in corrispondenza del capitolo *Di Thereo, Prognie et Philomena* che fa parte del canto VI. La trascrizione dei testi a stampa antichi è stata svolta, qui e in seguito, secondo criteri di cauto ammodernamento (sciogliendo ad esempio le abbreviazioni e le note tironiane, distinguendo *u* da *v*, riportando gli accenti all’uso attuale e inserendo, dove fosse il caso, segni diacritici e interpuntivi allo scopo di favorire la perspicuità del dettato).

34. Cf. Agostini, *Ovidio Metamorphoseos*, c. 71v. (ott. 23).

35. Cf. Agostini, *Ovidio Metamorphoseos*, c. 71v.

(nella quale sono presenti tuttavia alcuni segnali stridenti che la pongono sotto una luce sinistra):

26

Gran passion mi fa dir ciò ch'io dico  
 Ch'esser non posso più costante e forte  
 A quel che per il tuo volto pudico  
 Pattisco, ahimé, che mi conduce a morte  
 Et meglio è assai ch'io sia di te nimico  
 Che di me stesso, da che l'empia morte  
 Mi sforza a far quel ch'io non vorrei fare  
 Per volermi da morte liberare.

27

Agiutarmi da quel ch'a te non costa  
 Pòi facilmente, dandomi la vita  
 Sendo soletti in questa selva ascosta  
 Senza temer d'alcun, dama polita,  
 Et se a la voglia mia sarai disposta  
 Come ogni donna suol saggia e gradita  
 A la tua sempre anch'io serò costante  
 Vero cogniato, sposo, et fido amante.

Filomena, che “per meraviglia, e tema avea già spenta | ogni vaghezza di sua faccia ornata,” risponde con un’allocuzione patetica, simmetricamente composta di quattro ottave (29–32). Questo episodio esemplifica adeguatamente, peraltro, uno dei caratteri più vistosi del volgarizzamento di Agostini, cioè la spiccatissima propensione per il discorso diretto e la scena dialogata, oltre che per i lamenti (che già abbondavano nel *Cantare di Progne e Filomena*). Non solo Agostini riprende le occasioni dialogiche presenti in Ovidio e in Bonsignori, ma ne aggiunge di nuove, dimostrando di aver colto in pieno il potenziale drammaturgico della materia.

Una certa teatralità si riscontra anche nella xilografia che illustra il nostro episodio (fig. 2). Le scene rappresentate nei due riquadri (poste in un rapporto grossomodo di causa-effetto, come spesso accade anche nelle illustrazioni del volgarizzamento di Bonsignori) sono infatti assai dinamiche e di forte impatto emotivo (si noti, ad esempio, come Tereo quasi inciampi nella testa del figlio), con un’attenzione particolare alla pregnanza del gesto.

Detto questo, però, altrettanto evidente appare la sostanziale non referenza dell’immagine rispetto al testo di Agostini; ad esempio la metamorfosi delle due sorelle (si notino le braccia mutate in ali) avviene qui mentre sono inseguite da



Figura 2. Artista ignoto, *Procne e Filomela uccidono Iti; Tereo infuriato insegue Procne e Filomela che si trasformano in uccelli*. In Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar* (Venezia, Niccolò Zoppino e Vincenzo di Paolo, 1533), c. 64r, xilografia. (Milano, Biblioteca Civica Trivulziana © Comune di Milano—tutti i diritti di legge riservati.) Color version available as an online enhancement.

Tereo, come in Ovidio, e non dopo essere saltate dalle finestre. Ancora più interessante la prima sezione (più angusta, a significare forse l’angolo remoto del palazzo in cui le Pandionidi conducono Iti per ucciderlo), la quale reca evidenti nessi con l’originale ovidiano. Procne è rappresentata nell’atto di pugnalare il figlio nel punto esatto indicato da Ovidio, cioè tra il busto e il fianco;<sup>36</sup> la sorella sta invece afferrando Iti per i capelli e avventando il pugnale su di lui. Un altro particolare è spia del rapporto (diretto o mediato che sia) dell’illustratore con il dettato letterale di *Met.* VI, 242, benché ne rovesci il contenuto denotativo. Laddove infatti si dice che Progne “nec uultum uertit,” “non distoglie il viso” nel trafiggere il figlio alla sua sinistra (notazione che tanto Bonsignori quanto Agostini ignorano del tutto), l’immagine mostra invece esattamente la madre che guarda nella direzione opposta, il volto atteggiato alla massima afflizione.

Si può ipotizzare che l’incisore, non trovando nell’apparato iconografico del Bonsignori un modello per visualizzare l’episodio, abbia fatto ricorso alle illustrazioni

36. Cf. Ovidio, *Metamorfosi*, VI, 641: “ense ferit Procne, lateri qua pectus adhaeret” (Procne lo colpisce di spada lì dove il petto confina | col fianco).

di un Ovidio latino.<sup>37</sup> Improbabile che abbia potuto compulsare il testo ovidiano in lingua originale; anche in questo caso, oltretutto, rimarrebbero da spiegare le motivazioni dell'infedeltà. Oltre a una banale incomprendenza dell'espressione succitata, intesa appunto al contrario, si può forse pensare che l'artista—o chi ne abbia eventualmente guidato la mano—esprima in tal modo una propria opinione sul racconto: una madre non può essere snaturata al punto da riuscire a guardare in faccia il figlio mentre lo ammazza. Cogliendo da un particolare narrativo ovidiano lo spunto per una critica al medesimo, l'*inventor* avrebbe scelto in altre parole di concedere a Procne almeno l'attenuante della pietà materna, bilanciando in tal modo l'obbrobrio morale che il testo non nascondeva. La scelta potrebbe essere peraltro in qualche modo autorizzata dal gesto raffigurato in un altro luogo delle *Metamorfosi*, benché in esso i rapporti parentali siano rovesciati rispetto alla situazione descritta *supra*: nel libro VII, infatti, sono le figlie di Pelia, raggirate dalla maga Medea, che non riescono a guardare il proprio padre mentre lo pugnolano.<sup>38</sup>

Ma i moventi della scelta si possono anche ricercare nelle esigenze del codice figurativo: l'illustratore avrebbe sentito il bisogno di caratterizzare visivamente la difformità, quasi l'antitesi, degli atteggiamenti delle due figure intente a uno stesso atto delittuoso: la furia disinibita di Filomela verrebbe così a significare una motivazione più diretta nell'omicidio, e magari un legame meno stretto con la vittima rispetto all'altra donna; la *Pathosformel* scelta per Procne, simmetricamente, le attribuirebbe invece una profonda lacerazione interiore. Il fruitore del volgarizzamento, in tal modo, avrebbe avuto chiare alcune polarità emotive della vicenda ancor prima di addentrarsi nel testo.<sup>39</sup>

Concludendo, l'*Ovidio Metamorphoseos* di Agostini parrebbe fotografare un primo stadio di modificazione dei motivi di interesse per il nostro mito nella cultura del Cinquecento. Infatti, pur rimanendo in una certa misura ancora attivi i significati allegorici medievali, i modi di rappresentazione mutano parzialmente:

37. Non mi è stato possibile reperire uno *specimen* calzante. Consco del fatto che il problema meriterebbe una ricerca iconografica *ad hoc*, ritengo comunque valide almeno a un livello generale le osservazioni che seguono.

38. Ovidio, *Met.* VII, 340–42: “haud tamen ictus | ulla suos spectare potest, oculosque reflectunt | caecaque dant saeuus auersae uulnera dextris” (nessuna | può guardare però i propri colpi, e girando la testa | continua a menare il pugnale ferocemente alla cieca). Il particolare è presente anche nel volgarizzamento di Agostini: “così ancor l'altre senza aver pietade | lo percotevan dandoli dolore | ma non potean però voltarli i volti | mentre il feriano, e adietro i tenean volti”; Agostini, *Ovidio Metamorphoseos*, c. 76r. L'interferenza sarebbe peraltro resa più verosimile dalla già osservata vicinanza delle figure di Procne e Medea.

39. Il *format* editoriale del volgarizzamento agostiniano prevedeva infatti la divisione di ogni canto in capitoli titolati corrispondenti a ogni mito. Sotto il titolo veniva collocata, quando presente, l'illustrazione; alla fine delle ottave relative, seguiva invariabilmente l'“allegoria delle cose dette.”



tanto Tereo quanto Procne hanno qui perso, ad esempio, la loro rigidità di marionette, nella direzione di un maggiore approfondimento psicologico e comportamentale.<sup>40</sup>

#### 4. IL SALTO DI DOLCE E QUELLO DI RUSCONI

Nel 1548 il prestigioso editore veneziano Gabriele Giolito richiede il privilegio per una nuova edizione illustrata, in volgare, di Ovidio. Il traduttore era il noto letterato Lodovico Dolce, che dovette affrettare alquanto i tempi di redazione per motivi di concorrenza: Giovanni Andrea dell’Anguillara stava infatti parallelamente lavorando a una sua riscrittura delle *Metamorfosi*. Ciò portò, oltre ad alcuni errori di traduzione, a una non perfetta calettatura del testo con l’apparato illustrativo, che sappiamo con certezza essere opera di Giovanni Antonio Rusconi. In ogni caso, quella che uscì a Venezia nel 1553 per i tipi di Giolito fu un’edizione ovidiana destinata a fare epoca, innovativa e d’impatto tanto sotto l’aspetto letterario quanto (forse soprattutto) figurativo.<sup>41</sup>

Dolce fu il primo a rifarsi direttamente e principalmente al testo ovidiano. Benché i quindici libri delle *Metamorfosi* vengano nel suo volgarizzamento raddoppiati, con la conseguente redistribuzione della materia di un libro su due-tre “canti,” l’ampliamento non corrisponde a un’imitazione creativa: anzi, molte sfide stilistiche e retoriche del testo originale non vengono raccolte. Nel nostro caso, ad esempio, Dolce ignora la folgorante descrizione della trasformazione in uccelli delle Pandionidi<sup>42</sup> e inserisce un particolare assente in Ovidio (“Elle, che non haveano altro riparo | Da le finestre senza tema usciro”)<sup>43</sup> ma rinvenibile in Agostini,<sup>44</sup> che a sua volta seguiva come sappiamo Bonsignori. Il particolare apocrifo era evidentemente dotato di un certo *appeal*, se permase fino al volgarizzamento di Anguillara, il più distante dalle versioni medievali e il più ricco di elementi innovativi rispetto ad Ovidio.<sup>45</sup>

40. Si può ipotizzare un’influenza di Agostini su Girolamo Parabosco, la cui *Progne, tragedia nova* uscirà a Venezia presso Comin da Trino nel 1548, l’anno dell’ultima ristampa del volgarizzamento di Agostini. Per un’analisi della tragedia, rimando a Bondi, “*Cantate meco*,” 27–35.

41. Giuseppe Capriotti, *Le “trasformazioni” di Lodovico Dolce. Il Rinascimento ovidiano di Giovanni Antonio Rusconi*, Ancona 2013; Chiara Callegari, *Le trasformazioni di Lodovico Dolce*, in “Nuova informazione bibliografica,” 2, 2014, 383–88.

42. Ovidio, *Met.*, VI, 667–68: “Corpora Cecropidum pennis pendere putares; | pendebant pennis!” (I corpi delle discendenti di Cecrope paion mettere le ali: | si librano sulle ali).

43. Lodovico Dolce, *Le trasformazioni*, Venezia 1561, 144.

44. “e Philomena giunta a una finestra | giù di lei si giettò leggiera, e destra . . . | Progne d’angoscia, e d’alto timor piena | gli saltò dietro, et poi le braccia aperse.” Agostini, *Ovidio Metamorphoseos*, c. 74r.

45. “Lascian le greche allor l’iniquo tetto, | E van fuor d’un balcon per l’aria à volo”, dopodiché Tereo “anch’ei fuor dal balcon si lancia e getta,” Giovanni Andrea dell’Anguillara, *Le metamorfosi di Ovidio*, Venezia, 1584, 224.

Oltre all'ipotesto ovidiano, e al dialogo con i precedenti volgarizzatori, le *Trasformazioni* hanno l'*Orlando furioso* come interlocutore principale. L'ariostismo di Dolce, favorito dall'importante funzione di Ovidio nello stesso *Furioso*,<sup>46</sup> si esprime ad esempio nel tentativo di applicare alla materia ovidiana la tecnica ariostesca degli stacchi narrativi a fine canto. Tuttavia, la disposizione a *suite* delle favole ovidiane, che non presenta l'*entralacement* caratteristico delle linee narrative ariostesche, fa sì che l'effetto di *suspence* di tali interruzioni sia inevitabilmente più debole che nel *Furioso*. Il tutto si riduce spesso a inarcare una singola *fabula* tra la fine di un canto e l'inizio di un altro, come accade appunto per il nostro mito. Dopo aver narrato nella parte finale del XIII canto il delitto di Tereo e la sua scoperta da parte di Procne, nelle ultime ottave Dolce colloca i terribili propositi di vendetta di quest'ultima, da lei esposti alla sorella Filomela. Infine:

101

“Di far questo, sorella, io ti prometto,  
E peggio assai di quanto ti ragiono.”  
Mentre che così parla, e che del petto  
L'esce più di un sospir con aspro suono,  
Sopravvenne il suo figlio pargoletto;  
Ma giunto al fin di questo canto io sono.  
Ne l'altro io vi prometto di dir cose  
Donne, da farvi meste e lagrimose.<sup>47</sup>

L'illustrazione che a questo punto il lettore si trova davanti, passando alla pagina successiva (fig. 3), funziona allo stesso tempo come 'cerniera' tra la prima e la seconda parte del racconto e coadiutrice della *suspence*.<sup>48</sup> Infatti, se l'illustratore anticipa almeno parzialmente l'esito finale della storia (l'ira di Tereo e la metamorfosi in uccelli delle due sorelle), in sospenso rimane di fatto la terribile vendetta di Procne, alla quale la presenza massiccia del palazzo, che copre più della metà della vignetta, potrebbe essere in qualche modo allusiva.

Rusconi, realizzando in fretta il corredo iconografico per Giolito, aveva sotto l'occhio più Bonsignori e Agostini che il testo tradotto da Dolce, anch'esso *in progress*.

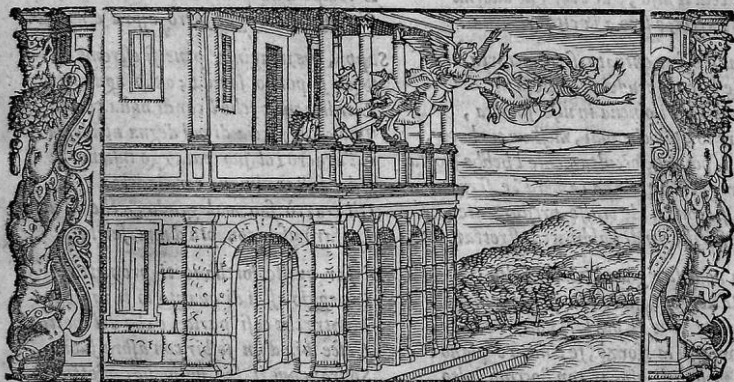
46. Cf. Daniel Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, trad. it., Milano 1999, 125–33.

47. Dolce, *Le trasformazioni*, 147.

48. Lo ha spiegato assai bene Chiara Callegari: “In tutto questo movimento l'impaginazione delle vignette gioca un ruolo chiave; di frequente divengono immagini-cerniera, *enjambement* visivi che aiutano a ricucire il flusso della favola nella successione dei canti; talvolta sono invece posizionate per agire da indicatori ritmici del *plot*, con accelerazioni nella direzione dell'*horror* e susseguenti pause improvvise”; Callegari, *Le trasformazioni*, 384.

## A R G O M E N T O.

PROGNE, FILOMENA, E TEREI SONO MUTATI IN  
 Augelli. Borea rapisce Orithia. Contiensì l'andata di Giafone a Colco per il uel-  
 lo d'oro, di cui Medea innamorata fa sì con la uirtù de'  
 fuoi incanti, che egli lo acquista.



## CANTO QUARTODECIMO.



**D** O N N E Fu ueramente crudo e scelerato  
 leggiadre ; Il suo marito , e fu l'offesa tale ,  
 che benigna Ch'ogni graue supplicio a quello dato  
 mente Stato non fora à sua iniquità eguale ,  
 Ma il fanciullin , che non hauea peccato ,  
**I** V E R S I E ancor non conoscea ne ben ne male ;  
 miei , uo- Ah , perche meritaua essere ucciso ,  
 stra merce- E in mille parti oime tronco e diuiso ?  
 de , udite :

Io dico a uoi , che di uirtute ardente  
 Il uiuo pregio , e d'onestà seguite ;  
 Senza di cui sprezzate alteramente .  
 Le cose altrui piu care e piu gradite :  
 Credo , che a tutte chiaro e noto sia ,  
 Quanto al figlio fu Progne iniqua e ria .

Quel , com'io dissi , a la sua madre uenne  
 Seguendo il pueril semplice stile .  
 Lo mirò Progne , e tosto le souenne  
 Cosa , ch'a raccontar trema lo stile .  
 Vn pezzo gli occhi in lui sdegnosa tenne :  
 Poi disse ; Ah , come al padre sei simile .  
 Ne disse piu , ma s'apparecchia a quãto (to  
 Po trar da gliocchi a un fero Scitha il piã  
 Il

Figura 3. Giovanni Antonio Rusconi, *Procne e Filomela, inseguite da Tereo, si lanciano nel vuoto e vengono trasformate in uccelli*. In Lodovico Dolce, *Le trasformazioni* (Venezia, Giolito, 1561), p. 148, xilografia, mm. 63 × 90. (Cremona, Biblioteca del Seminario Vescovile.) Color version available as an online enhancement.

Da ciò derivano a volte fastidiose discrepanze, ma non è questo il caso, perché il salto delle Pandionidi dalle finestre del palazzo di Tereo è ripreso anche testualmente da Dolce fin dalla prima edizione. Da artista figurativo, Rusconi privilegia un particolare memorabile: il re con la spada ancora sguainata che osserva il salto, il volo e la metamorfosi, istante che viene fissato nella sospensione silente del meraviglioso; da architetto e studioso di architettura, coglie l'occasione di rappresentare un edificio imponente ed elegante, di gusto classico. Si potrebbe anche pensare che la rappresentazione del banchetto tecnofagico e delle violenze precedenti e seguenti fosse eccessivamente forte per il tono e il gusto della *suite* illustrativa rusconiana, in linea forse con l'operazione giolittino-dolciana di classicizzazione (nonché, in quel caso, di epicizzazione) del *Furioso* messa in atto con l'edizione del 1542. In essa, ad esempio, le scene più brutali della follia di Orlando non erano rappresentate, come avveniva invece nelle precedente edizione Zoppino. L'immagine dialoga anche con il suo corrispettivo nel volgarizzamento di Agostini, e non solo per il particolare delle ali attribuite a Procne e Filomela (che assumono però qui un carattere quasi angelico, essendo poste sulle loro spalle, mentre in Agostini esse corrispondevano alle braccia metamorfizzate); il palazzo classicheggiante tratteggiato da Rusconi si trova infatti nella parte sinistra della vignetta, nella sezione di immagine che rappresentava in Agostini la 'causa' tragica del successivo 'effetto' metamorfico. E se là, con la licenza anti-naturalistica tipica dell'arte medievale, la parete del palazzo di Tereo era idealmente rimossa per rivelare allo sguardo del fruitore i suoi orrori, essa viene qui ricostituita, e l'angolo angusto coi mattoni a vista dove avviene l'uccisione di Iti si espande in un'ampia ma chiusa architettura.<sup>49</sup>

Tornando al testo, si noterà come un altro procedimento che Dolce riprende da Ariosto sia quello degli interventi autoriali a fine canto e negli esordi, in cui in ottave moraleggianti e riflessive la voce dell'autore interviene a commentare gli eventi narrati. Della caratteristica ambiguità ironica che Ariosto dispiega in questi casi, tuttavia, poco rimane in Dolce, il quale vi colloca viceversa dei messaggi ben precisi. Traendo la morale della terribile vicenda di Procne, Filomela e Tereo, ad esempio, egli si distacca anche dalle interpretazioni medievali: il *focus* del suo interesse è Procne, e più in generale il comportamento delle donne (alle quali egli spesso si rivolge direttamente, come se fossero in effetti il suo uditorio reale, la fetta di pubblico da lui privilegiata).

49. Sul rapporto di Rusconi con le sue fonti, delle quali egli attua "una propria personalissima riscrittura che tende a condensare la multinarratività dei prototipi in inserti allusivi e compendiari," v. ivi, 385.

L'appello alle donne nelle due prime ottave del canto XIV (che riecheggia quello dell'*incipit* del tredicesimo) è particolarmente rivolto a quante di loro desiderano eccellere nella virtù e nell'onestà:

1  
Donne leggiadre, che benignamente  
I versi miei, vostra mercede, udite:  
Io dico a voi, che di virtute ardente  
Il vivo pregio, e d'honestà seguite;  
Senza di cui sprezzate alteramente  
Le cose altrui più care e più gradite:  
Credo, che a tutte chiaro e noto sia,  
Quanto al figlio fu Progne iniqua e ria.<sup>50</sup>

Dolce ammette che il delitto di Tereo fu quanto di più orribile si possa immaginare, così come gli è chiaro il carattere reattivo e, come è stato detto, “mimetico”<sup>51</sup> della vendetta di Procne. Ma ciò che rende più grave la colpa di quest'ultima è, a suo dire, il coinvolgimento di un fanciullo innocente e incapace di male:

2  
Fu veramente crudo e scelerato  
Il suo marito, e fu l'offesa tale,  
Ch'ogni grave supplicio a quello dato  
Stato non fora a sua niquitia eguale,  
Ma il fanciullin, che non havea peccato,  
E ancor non conosceva né ben né male;  
Ah perché meritava esser ucciso,  
E in mille parti, oimé, tronco e diviso?<sup>52</sup>

Se non è illecito pensare anche a un influsso della tragedia di Girolamo Parabosco (peraltro sodale di Dolce, e da questi elogiato nelle *Trasformazioni*) per spiegare il fatto che la bilancia della colpa sia da lui fatta pendere dalla parte della madre snaturata, bisogna anche ricordare che nel 1545 Dolce aveva pubblicato un

50. Dolce, *Le trasformazioni*, 148.

51. Ovidio, *Metamorfosi*, 319. D'altra parte anche l'idea della dissimetria della vendetta di Procne rispetto all'offesa ricevuta era peraltro presente già negli autori classici, ad esempio Orazio e Sofocle (ibid., 320). Credo si possa tuttavia affermare che, per essere realmente mimetica la vendetta di Procne deve essere necessariamente sproporzionata, così come assolutamente sproporzionato è il rapporto di forze tra i due sessi di cui lo stupro e la mutilazione della sorella sono il risultato. Inoltre, il far mangiare il figlio al padre può anche essere simbolicamente inteso come modo per infliggere al maschio una sorta di gravidanza negativa, l'incorporazione diretta (ma nella morte) della ‘carne della sua carne.’

52. Dolce, *Le trasformazioni*, 148.

trattato intitolato *Della institution delle donne*, dove la necessità della sottomissione della donna all'uomo era apertamente teorizzata, e la cura dell'educazione femminile considerata necessaria più che altro per il ruolo chiave che le donne avevano nell'educazione dei figli maschi.<sup>53</sup> In questa prospettiva, allora, Procne potrebbe apparire colpevole agli occhi di Dolce soprattutto per il fatto di avere ucciso l'erede maschio di una stirpe nobile, interrompendo di fatto la continuità della successione patrilineare.<sup>54</sup>

##### 5. IL DITTICO DI SIMEONI

Nel 1559 apparve un volgarizzamento ovidiano *sui generis*, in cui i miti erano sintetizzati in ottave epigrammatiche corredate da belle incisioni di gusto manierista, in una configurazione molto vicina a quella degli emblemi. Si tratta della *Vita et Metamorphoseo d'Ovidio* di Gabriello Simeoni,<sup>55</sup> che dedica alla storia di Procne due epigrammi con le relative figure. In realtà il libro di Simeoni è di fatto un calco della *Metamorphose d'Ovide figurée* di Bernard Salomon (Lyon, Tournes, 1557), da cui riprende la caratteristica struttura emblematica, oltre a riutilizzare il medesimo materiale iconografico, con vari 'tagli' e scelte significative.

Nell'*Ovide* di Salomon la serie degli episodi illustrati dedicati alla storia di Procne è piuttosto ampia, e ne riproduce i principali snodi narrativi, come si comprende già solo scorrendone i titoli: *Tereus, Progne e les Furies*; *Pandion, Tereus et Philomèle*; *Tereus force Philomene*; *Progne et sa soeur*; *Progne venge sa soeur*.<sup>56</sup> Salomon è l'unico, a mia conoscenza, che illustra il mito quasi per intero: assumendo compiutamente, per così dire, la funzione 'di denuncia' di Filomela tessitrice, ma certo *in primis* per la sua volontà di costituire un completo repertorio figurativo dei miti ovidiani. Tuttavia, il suo interesse non è più rivolto tanto al meraviglioso della metamorfosi, quanto agli elementi patetici e orrorosi della narrazione. Pur limitandosi a una scelta operata su un materiale preesistente, anche l'atto traspositivo di Simeoni non è neutro: dei 'quadri' individuati da Salomon, egli seleziona soltanto il terzo e il quarto, reintonandoli peraltro *Tereo sforza la cognata e Progne*,

53. Non si tratta, naturalmente, di una peculiarità di Dolce. A quest'altezza (in pieno Concilio di Trento) si assiste infatti a una generale virata della letteratura sulle donne verso la precettistica, cf. Marina Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino 1998, 31–38, con la bibliografia relativa.

54. Chi voglia rendersi conto di come il nostro mito veniva invece rievocato da una voce femminile coeva, dovrebbe leggere il sonetto di Gaspara Stampa *Cantate meco Progne e Filomena*, in Gaspara Stampa, *Rime*, a cura di Rodolfo Ceriello, Milano, 2002, 190–91. Tento un'analisi del sonetto in Bondi, "Cantate meco," 39–42.

55. Gabriello Simeoni, *La Vita et Metamorphoseo d'Ovidio*, Lione 1558. Per una visione sintetica di quest'opera, e una bibliografia aggiornata, si veda Bucchi, *Meraviglioso diletto*, 122–23.

56. Bernard Salomon, *La métamorphose d'Ovide figurée*, Lyon 1557, 69–73.

*Filomena e Tereo infuriati*, focalizzando così l’attenzione, con tutta evidenza, sui momenti di massimo scatenamento passionale. Bisogna ricordare a questo proposito che, dieci anni esatti dopo la *Progne* del Parabosco, nel 1558, era apparsa a Venezia la prima edizione a stampa della senecana *Procne* di Gregorio Correr. Quando Simeoni compose i suoi epigrammi, insomma, il nostro mito era ormai stato definitivamente posto sotto il segno del *furor*, zona di confine tra l’ira e la follia. Esso si pone al limite estremo e distruttivo dell’emotività umana, e non solo di quella femminile: significativo, in questo senso, che il plusvalore misogino molto spesso presente nella riscrittura ovidiana di Simeoni<sup>57</sup> rimanga qui inattivo.

Il primo dei due epigrammi sintetizza l’intera prima parte della vicenda, ponendola tutta quanta nella prospettiva dello stupro:

Mena Tereo infedele alla consorte  
 Sua Progne, la bramata sua sorella.  
 S’accende pel camin di lei sì forte  
 Che di torle l’honor pensa e favella.  
 Essequisce il pensier, le voglie torte,  
 Conducendo l’afflitta in parte, ch’ella,  
 Dopo il forzato honor, la persa lingua,  
 Non sa che far, se non ch’il reo l’estingua.<sup>58</sup>

La tavola di Salomon (fig. 4) si attaglia abbastanza bene all’ottava; si noti in essa, ancora una volta, la cancellazione della “stabula” ovidiana, sostituita da una stanza riccamente arredata, con caminetto e letto a baldacchino.

Nel distico finale, cioè nel punto più esposto, Simeoni sceglie di dedicare un intero verso al desiderio di morte di Filomela, senza però riprendere il gesto raffigurato da Ovidio (“Iugulum Philomela parabat | Spemque suae mortis viso conceperat ensem”),<sup>59</sup> forse non troppo valorizzato nemmeno dall’illustratore. Si direbbe uno spreco, nell’economia così serrata dell’*abregé*, ma evidentemente il dettaglio era sentito dall’autore come irrinunciabile, a conferma di quanto l’interesse della letteratura cinquecentesca per l’episodio andasse prevalentemente nella direzione del *pathos*.

La seconda tavola di Salomon (fig. 5) illustra adeguatamente la vendetta di Procne, ritratta in modo simile alle Furie nella prima dedicata al nostro mito.

57. “Frequente e immancabile è anche qui, come già nel Dolce, l’appello al pubblico femminile, chiamato in causa per le solite tirate d’orecchi a sfondo misogino, spesso in modo anche incongruo rispetto al senso letterale della favola”; Bucchi, *Meraviglioso diletto*, 123.

58. Simeoni, *La vita et metamorphoseo d’ Ovidio*, 92.

59. “Filomela protende la gola | al vedere la spada concepisce speranze di morte.” Ovidio, *Met.*, VI, 553–54.

Tereo sforza la cognata  
Filomena.

80



*Mena Tereo infedele alla consorte  
Sua Progne la bramata sua sorella.  
S'accende pel cammin di lei si forte,  
Che di torle l'honor pensa & fauella.  
Essequisce il pensier, le voglio torte,  
Conducendo l'affitta in parte, ch'ella,  
Doppo il forçato honor, la persa lingua,  
Non sà che far, se non ch'il reo l'estingua.*

Figura 4. Artista ignoto (da Bernard Salomon), *Tereo si appresta a tagliare la lingua a Filomela*. In Gabriello Simeoni, *Vita et Metamorphoseo d'Ouidio* (Lione, Giovanni di Tornes, 1559) p. 92, xilografia. (Cremona, Biblioteca Statale.) Color version available as an online enhancement.



Progne, Filomena, & Tere-  
reo infuriati. 81



*Vede col mezzo dell'ordita tela  
Progne di Filomena il caso à punto,  
Seco la mena, & lei col suo duol cela  
Sin che della vendetta il di sia giunto.  
Del figlio il capo tronco al Re rivela  
Il vendicato torto, & d'ira punto  
Riman (mentre la spada intorno mena)  
Ei Bubbula, & lor Progne & Filomena.*

Figura 5. Artista ignoto (da Bernard Salomon), *Uccisione di Iti; Filomena che presenta la testa di Iti a Tereo; Tereo infuriato*. In Gabriello Simeoni, *Vita et Metamorphoseo d'Ouidio* (Lione, Giovanni di Tornes, 1559) p. 93, xilografia. (Cremona, Biblioteca Statale.) Color version available as an online enhancement.

Qui, nella scena posta sullo sfondo, davvero ella “nec uultum uertit” trafiggendo il figlioletto, rappresentato peraltro quasi infante, nudo e sospeso per i capelli dal pugno della madre. L’immagine mostra anche l’ostensione della testa e l’ira di Tereo, ma non vi manca nemmeno un’allusione al pasto cannibalico: nella mensa in primo piano è infatti visibile un piatto con pezzi di arto ed altre parti umane, particolare evidentemente sentito dall’illustratore come necessario per rendere tutto l’orrore della storia.

L’epigramma di Simeoni, invece, dovendo condensarne l’intero sviluppo e lo scioglimento in una sola ottava, è in questo senso un po’ carente. Egli sembra rendersene conto, dal momento che appone al suo emblema un diverso *titulus* rispetto all’originale francese, sottolineando lo stato di furore in cui versano i tre attori della tragedia:

Vede col mezzo dell’ordita tela  
 Progne di Filomena il caso a punto,  
 Seco la mena, et lei col suo duol cela  
 Sin che della vendetta il dì sia giunto.  
 Del figlio il capo tronco al Re rivela  
 Il vendicato torto, e d’ira punto  
 Riman (mentre la spada intorno mena)  
 Ei Bubbola, e lor Progne e Filomena.<sup>60</sup>

Nel distico a rima baciata che suggella l’ottava è contenuta la metamorfosi, della quale si cerca di recuperare l’effetto sorprendente. Ovidio giocava con elegante autoconsapevolezza sul letterale realizzarsi di una similitudine (v. *supra*), mentre Simeoni attua invece un gioco basato sulla figura retorica della metonimia: Procne e Filomela, ormai coppia onomastica topica per indicare la rondine e l’usignolo, si mutano . . . in se stesse.

## 6. L’ANALISI PASSIONALOGICA DI ANGUILLARA

In una direzione opposta si muove Giovanni Andrea dell’Anguillara (1517–72?),<sup>61</sup> il cui volgarizzamento integrale delle *Metamorfosi*, uscito nel 1561 con dedica a Enrico II di Francia, sarà destinato a un successo tale da subissare il precedente

60. Simeoni, *La vita et metamorphoseo d’Ovidio*, 93.

61. Per la vita e le opere di questo autore cf. “Claudio Mutini, *Giovanni Andrea dell’Anguillara*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 3, Roma 1961, 306–9. Sulla complessa operazione letteraria compiuta da Anguillara sulle *Metamorfosi* di Ovidio, è indispensabile ora prendere visione della già citata monografia di Gabriele Bucchi. A proposito dell’aspetto illustrativo, una completa e penetrante ricostruzione è offerta in Francesca Casamassima, *L’apparato decorativo delle Metamorfosi di Giovanni Andrea dell’Anguillara. Le serie iconografiche cinquecentesche*, in “Il capitale culturale,” 11, 2015, 423–46.

dolciano e ad assumere lo *status* di vero e proprio *best-seller*. Dal punto di vista testuale Anguillara, oltre a considerare Ariosto e i moderni quali *authoritates* sullo stesso piano dei classici,<sup>62</sup> dimostra ora come volgarizzatore, nei confronti del suo ipotesto, grande consapevolezza e insieme massima libertà. Nella dialettica tra sottrazioni e addizioni che sempre si instaura in simili riscritture, la bilancia pende in questo caso dalla parte delle aggiunte. L'episodio di Procne sembra interessare particolarmente al nostro, a giudicare dal numero di ottave che vi dedica e dalla considerevole lavorazione alla quale i versi ovidiani sono da lui sottoposti.

Lo stesso non si può dire per gli illustratori che si sono provati ad accompagnare i versi di Anguillara. Se nella prima serie 'piccola'<sup>63</sup>—che si limita in genere a visualizzare il mito contenuto all'inizio del singolo 'libro'—il nostro racconto è ignorato, nelle tavole a tutta pagina di Giacomo Franco (1550–1620) che illustrano l'edizione Giunti 1584, l'episodio che ci interessa è collocato in una relativamente esigua porzione di spazio nella parte superiore sinistra dell'incisione illustrante il canto VI (figg. 6 e 7).

Il modello è senz'altro la xilografia di Rusconi qui analizzata in precedenza, ma con alcune significative varianti. Innanzitutto il palazzo ha perso la sua complessità architettonica; la metamorfosi delle due sorelle è rappresentata come già avvenuta; infine, la prima apertura del loggiato mostra i resti del banchetto abominevole, forse cercando di recuperare al visibile almeno un accenno alla causa dell'ira di Tereo.

Oltre al fatto che, poiché la scansione delle scene mitologiche nei diversi piani prospettici<sup>64</sup> procede nelle tavole di Franco grossomodo nell'ordine in cui compaiono

62. Tale intento canonizzante influisce anche sul *format* editoriale: "Le edizioni della traduzione di Anguillara acquistarono progressivamente sempre maggiori arricchimenti, parallelamente a quanto era avvenuto per le edizioni del *Furioso* dopo la metà del secolo: argomenti in versi che riassumono il contenuto di ogni libro, allegorie, incisioni, e, specialmente nel 1563, 'annotationi' (di Giuseppe Orologgi) aggiunte a ciascun libro, perfettamente in linea con i commenti morali e storici che erano stati aggiunti a ogni canto del *Furioso*"; Javitch, *Ariosto classico*, 138.

63. Il *set* illustrativo della prima edizione delle *Metamorfosi d'Ovidio* (Venezia, 1561) appare realizzato in fretta, forse per il concomitare della seconda edizione accresciuta e migliorata delle *Trasformazioni* di Dolce. Esso consiste in 15 xilografie prevalentemente monosceniche, poste a inizio di ogni libro, tra l'intitolazione e la prima ottava. L'edizione De Franceschi 1563, oltre a essere corredata dalle ottave d'argomento e dalle "annotationi" dell'Orologgi, mantiene per quanto riguarda le illustrazioni la stessa formula e gli stessi soggetti, limitandosi a rifarne alcune, nel tentativo di migliorare la qualità figurativa e tecnica del *set*. Il risultato, ovviamente, non era comunque nemmeno paragonabile per quantità e qualità al lavoro di Rusconi per le *Trasformazioni* dolciane.

64. Il modello di Franco erano le calcografie di Girolamo Porro (1529–60), cui egli stesso aveva "verosimilmente" collaborato, realizzate per la memorabile edizione De Franceschi del *Furioso*, sulla quale v. Carlo A. Girotto, *Appunti su alcune edizioni illustrate del Furioso*, in "Tra mille carte vive ancora". *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a cura di Lina Bolzoni, Serena Pezzini, Giovanna Rizzarelli, Lucca 2010, 26–29. La similitudine strutturale dei due libri, usciti lo stesso anno, è peraltro patente, a conferma del fatto che nelle versioni ovidiane ariosteggianti il *format* editoriale del *Furioso*, nelle sue progressive evoluzioni, trovava 'naturale' accoglienza.



Figura 6. Giacomo Franco, illustrazione al canto VI delle *Metamorfosi*. In Giovanni Andrea dell'Anguillara, *Le metamorfosi d'Ovidio* (Venezia, Giunti, 1584), p. 184, calcografia, 19 × 35 cm. (Parma, Biblioteca Palatina.) Color version available as an online enhancement.

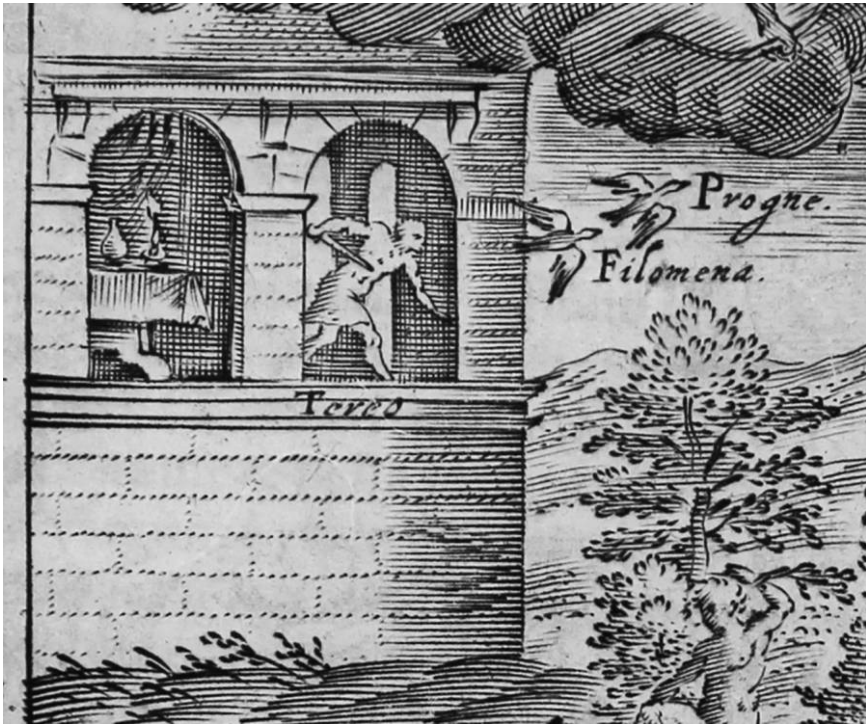


Figura 7. Tereo insegue Procne e Filomela trasformate in uccelli, in Giovanni Andrea dell’Anguillara, *Le metamorfosi d’Ovidio* (Venezia, Giunti, 1584), p. 184, particolare. (Parma, Biblioteca Palatina.) Color version available as an online enhancement.

nel testo, il mito di Procne, trovandosi nell’ultima parte del libro VI, non potrebbe comunque avere un posto in primo piano, si può ipotizzare che la volontà di *decorum* espresso da quell’apparato illustrativo (fatte salve alcune punte grottesche) si prestasse anche a riequilibrare l’impatto di un testo portato invece all’audacia, pure nelle descrizioni erotiche. E al di là dell’aspetto sessuale, il mito di Procne era già in sé sufficientemente traumatico per non volerlo consegnare all’evidenza flagrante dell’immagine.<sup>65</sup>

In ogni caso, l’interesse che la storia di Procne e Filomela riveste nelle edizioni dei volgarizzamenti di Anguillara è prevalentemente testuale; in essa possiamo

65. L’inverso avverrebbe, secondo Bucchi, nelle *Trasformazioni* dolciane, dove all’audacia di certe immagini corrisponderebbero “tendenze puristiche e censorie” nella versificazione (cf. Bucchi, *Meraviglioso diletto*, 252); si ricordi del resto che questa edizione esce in un periodo in cui il controllo dei contenuti iconici sta cominciando a farsi più stretto e cogente. Notevole peraltro il fatto che nella tavola illustrante il canto VI sia enfatizzata, in primo piano, la punizione che Atena infligge ad Aracne.

trovare con particolare evidenza alcuni procedimenti tipici di questa riscrittura ovidiana. Tra gli inserimenti più vistosi, la trovata di gusto romanzesco dell'harem guardato da eunuchi che Tereo mantiene nell'isola di Cipro, invenzione riconducibile a una tendenza ad attualizzare in modo anacronistico le favole antiche, qui combinata con un gusto per l'esotico che poteva attrarre il pubblico contemporaneo.<sup>66</sup> In linea poi con la frequente lettura politica in chiave spesso negativa delle favole che coinvolgono sovrani, del re trace è sottolineata l'essenza tirannica: se questa era propria della lettura classica e medievale del personaggio, doveva però assumere una risonanza diversa in un'età che cominciava a trarre le conseguenze della lezione machiavelliana, volgendosi a una teorizzazione dell'assolutismo e della incipiente Ragion di Stato. Infatti, oltre all'inganno da lui perpetrato ai danni di Pandione, degno di un tiranno simulatore, allo stupro della cognata e al pasto immondo, già bastanti a renderlo un re ingiusto ed empio, si deve aggiungere la strage dei marinai, potenziali testimoni del suo delitto.<sup>67</sup> Nella metamorfosi finale in upupa, non a caso, i caratteri fisici dell'animale che allegoricamente rimandano alla tirannide (la cresta, il becco rapace, le vivande abominevoli) sono decisamente enfatizzati.

Anguillara attua un micro-intarsio più o meno continuo di particolari inventati, come nell'ottava con cui traduce i mirabili versi di Ovidio in *Met.*, VI, 451–54,<sup>68</sup> dopo l'ingresso a sorpresa di Filomena in tutta la sua conturbante bellezza, che “tronca a mezzo” la “favella” del Tracio impegnato in una *routine* retorica finalizzata a convincere Pandione a lasciar partire la figlia:

276

Come talhor le belle Driadi vanno  
 Con la più bella assai diva di Delo;  
 Così ne va costei ricca del panno  
 Ma molto più del bel corporeo velo,  
 Fra donzelle sì splendide, che fanno  
 Fede fra noi de la beltà del Cielo:

66. Bucchi, *Meraviglioso diletto*, 199–200. La trasformazione della “stabula” in castello era stata già operata nel momento della traduzione ‘cortese’ dell'episodio, v. *supra* par. 1 e 2. Interessante la notazione di Bucchi sull'influenza dell'*Ovide* di Salomon, anche attraverso la versione di Simeoni, su questa “nuova scenografia” che fa “da sfondo al racconto.”

67. Anguillara, *Le metamorfosi d'Ovidio*, 215.

68. Ovidio, *Metamorfosi*, VI, 451–54: “ecce uenit magno diues Philomela paratu | Diuitior forma; quales audire solemus | Naidas et Dryadas mediis incedere siluis, | si modo des illis cultus similesque paratus” (ecco apparire Filomela, sfoggiando ricchi monili, | ricchi abiti e forme ancora più ricche, come quelle | che dicono proprie di Naiadi e Driadi quando muovono | nel fitto dei boschi, sempre che tu conceda loro pari | vesti e monili.)

Ma di beltà, d’adornamento e d’oro  
 Più bella è in mezzo a loro la Delia loro.<sup>69</sup>

Anguillara dimostra inoltre una particolare attenzione per gli aspetti erotici e sensuali dei miti ovidiani, aspetti che vengono talora accentuati. (Nel nostro caso, ad esempio, essi sono presenti addirittura nella descrizione di Filomela stuprata).<sup>70</sup>

Uno dei principali ‘modificatori’ che portano Anguillara a discostarsi dalla lettera del testo di Ovidio è il prestigio modellizzante dell’*Orlando furioso*, da lui fatto agire con forse maggiore consapevolezza e acume rispetto a quanto non fosse riuscito a Dolce. Egli non adisce infatti a un ariostismo strutturale, uno dei principali punti d’inciampo del suo predecessore, ritornando ad esempio non a caso alla dicitura “libri” in luogo di “canti.” Ma per il resto, la circolarità del movimento intertestuale che da Ovidio va ad Ariosto e ritorna a Ovidio nell’ariosteggiare del traduttore è qui visibile ancora più apertamente che in Dolce.<sup>71</sup> Esso si estende dalle macrostrutture (la storia di Perseo che libera Andromeda dal mostro, ricalcata su quella di Ruggiero che libera Angelica, che aveva a propria volta in quel passo di Ovidio la sua fonte) ai procedimenti più circoscritti, quali “l’intrusione del narratore in forma epigraficamente deprecativa.”<sup>72</sup> A tal proposito Bucchi richiama la già citata riscrittura ariostesca di *Met.*, VI, 472–73: “Oh sommo Dio, come i giudici umani | spesso offuscati son da un nembo oscuro! | I modi di Bireno empì e profani, | pietosi e santi riputati furo” (*Of*, X, 15, 1–4). Anguillara la amplifica, contaminando significativamente Ovidio e l’Ariosto imitatore di Ovidio:

283  
 Oh sommi dei che tenebroso inferno  
 Ingombra un petto misero mortale!  
 Come gli fa sì cieco il lume interno  
 Che conoscer non sappia il ben dal male?  
 Tereo dal gesto e dal colore esterno  
 È giudicato pio, santo e leale,  
 Essendo empio e ingiusto e pien di frode  
 E dal delitto acquista onore e lode.<sup>73</sup>

69. Anguillara, *Le metamorfosi d’Ovidio*, 213. Il paragone con Diana è appunto frutto della fantasia di Anguillara. Si noti che, nelle ottave precedenti, il discorso che Tereo rivolge al suocero Pandione affinché permetta a Filomena di partire, a cui Ovidio solo accenna, Anguillara lo fa pronunciare per intero.

70. Cf. le ottave di Anguillara VI, 311 e 315.

71. Di questo fenomeno Javitch ha sinteticamente espresso la legge generale: “quasi ogni imitazione delle *Metamorphoses* presente nel *Furioso* viene ripresa da Anguillara”; Javitch, *Ariosto classico*, 140.

72. Bucchi, *Meraviglioso diletto*, 219.

73. Anguillara, *Le metamorfosi d’Ovidio*, 213.

Sempre Bucchi ha osservato come l'importanza conferita alla figura retorica della similitudine "non solo come strumento esornativo e solennizzante, ma anche funzionale all'accrescimento del *pathos*"<sup>74</sup> riecheggia quella che essa ha nel poema ariostesco, portando proprio ad esempio la "riorchestratura della doppia similitudine animale con la quale Ovidio ritrae l'orrore di Procne dopo la violenza di Tereo,"<sup>75</sup> in cui Anguillara utilizza il procedimento ariostesco della posticipazione dell'*illustrandum*.

All'analisi di Bucchi si può aggiungere un altro ordine di fenomeni testuali che, nel passo che stiamo esaminando, vengono suscitati dalla funzione-*Furioso*, in relazione alla fenomenologia delle passioni. Che il poema di Ariosto fosse letto anche come grande repertorio delle passioni umane, lo dimostra ad esempio Varchi, il quale indicava tra le massime autorità poetiche sulla gelosia, oltre al sonetto di Della Casa oggetto della sua lezione, le famose ottave ariostesche del canto XXIII del *Furioso*. A questo proposito si può notare come, traducendo il passo ovidiano che descrive il carro di Bacco (*Met.* III, vv. 528–30) Anguillara lo amplifichi—contaminando Ovidio con Stazio, non senza reminiscenze delle *Genealogie* boccacciane<sup>76</sup>—allo scopo di mettere in scena, tramite un gioco allegorico di personificazioni, i rapporti psicologici intercorrenti tra Ira, Vigore, Timore e Furore. Quest'ultimo, non a caso, è rappresentato come l'ariostesco Orlando pazzo:

218

Questo è 'l Furor, pericoloso affatto  
E ciascun fugge di conversar seco  
Però ch'egli va in colera in un tratto  
E gira in cerchio quel baston da cieco.  
Ferisce sempre mai da presso e ratto,  
Ma non tardi o lontan, ché l'occhio ha bieco;  
E se pure a ferir discosto ardisce  
Trova sempre fra via chi l'impedisce.<sup>77</sup>

Una caratteristica abbastanza spiccata del modo tenuto da Ariosto per descrivere i suoi personaggi era mettere a fuoco il gioco delle passioni che si innescava al loro interno, in corrispondenza degli eventi che si trovavano a vivere (e le passioni, a pro-

74. Ivi, 269.

75. Ibid.

76. Ivi, 164–67.

77. Anguillara, *Le metamorfosi d'Ovidio*, 89.



pria volta, potevano essere generatrici di eventi).<sup>78</sup> Anguillara riprende abbastanza spesso questo procedimento (si veda, nel canto VIII, l’analisi delle forze psichiche che si agitano in Altea<sup>79</sup>) ma nel caso della nostra *fabula* esso è portato all’estremo. Il volgarizzatore mette a fuoco i due passaggi cruciali ove emerge il conflitto fra opposte passioni. Ad esempio, nel momento che segue lo stupro, dopo il discorso di Filomela vi sono alcune ottave molto interessanti nelle quali, imprimendo alla narrazione una sorta di *ralenti*, il volgarizzatore cerca di analizzare l’ingorgo delle passioni che si accavallano in Tereo, il loro dispiegarsi dinamico nel tempo e reciproco interagire. In un solo istante la psiche di Tereo viene assalita da tre passioni:

327

Tre diero affetti assalto al tracio petto  
 Tutti in un punto: Amor, Timore et Ira.  
 Amor gli pone inanzi il gran diletto,  
 Che stà nella beltà, ch’in lei rimira,  
 Il timor, che non scopra il suo difetto  
 A torla al mondo il cor barbaro ispira.  
 Accende nel suo cor l’ira da sezzo  
 L’ingiuria di colei, l’odio e ’l disprezzo.<sup>80</sup>

La prima passione gioca dunque a favore della fanciulla, grazie alla promessa di piacere insita nella bellezza di lei; la seconda spinge il “cuore barbarico” del re a ucciderla, perché non riveli la sua colpa; la terza, altrettanto pericolosa, è suscitata dalle ingiurie, dall’odio e dal disprezzo che lei gli ha manifestato.

Segue un’analisi che si articola in quattro fasi. Nella prima l’ira e il timore, combinandosi, si potenziano a vicenda e sembrano dover prevalere sull’amore. Nel frattempo viene descritto il correlato fisiologico delle medesime passioni, la loro termodinamica:<sup>81</sup> il concentrarsi del sangue intorno al cuore decreta alla fine una vittoria dell’amore-desiderio. Ciò comporta un ritirarsi del sangue e del *calidus innatus* dalle estremità, il che ha una ripercussione precisa sulla *facies* fisiognomica

78. La fenomenologia meriterebbe uno studio a parte. A puro titolo esemplificativo, si veda l’analisi che Olimpia fa dei rapporti psicodinamici tra dolore e ira, pietà ed odio che si innescano nell’animo di Cimosco in seguito all’uccisione del figlio (Ariosto, *Of*, IX, 44–45).

79. Anguillara, *Le metamorfosi d’Ovidio*, VIII, 249–53. Non a caso secondo Rosati l’episodio di Procne anticiperebbe proprio quello di Altea (Ovidio, *Metamorfosi*, 344).

80. Anguillara, *Le metamorfosi d’Ovidio*, 218.

81. “Il caldo natural s’incentra in tanto, | E fa bollire il sangue intorno al core. | Da la circonferentia al centro corre | Co ’l foco il sangue, e al suo desio soccorre” (ibid.). Il termine “termodinamica” è preso da Mario Vegetti, *Passioni antiche: l’io collerico*, in *Storia delle passioni*, ed. Silvia Vegetti Finzi (Bari, 1995), 51–53, da vedere integralmente per una esaustiva visione d’insieme dei problemi medico-filosofici aperti, nella storia del pensiero antico, dalle passioni.

di Tereo, che diventa estremamente pallido.<sup>82</sup> A questo punto il calore accumulato intorno al cuore è troppo, e rischia di consumarlo, per cui esso viene risospinto verso le estremità, riaccendendo in Tereo sia il colore del volto sia la sua ira, che viene anzi resa “perfetta,” per una sorta di definitiva cozione dell’umore. Ma l’ira ha nel frattempo reso instabile la sua mente, mettendo in moto un altro affetto molto simile ad essa, il furore (ricordiamo che per gli stoici l’ira è una follia di breve durata, *ira furor brevis est*):

330

Poiché ebbe l’Ira accesa il furor mosso,  
E fatto il sen a lui men fido e saggio,  
E ’l volto fè venir di bianco rosso,  
E lampeggiarli ogni occhio, come un raggio;  
Privò del ferro il fodro, e corse addosso  
A lei, che stridea ancor, per farle oltraggio.<sup>83</sup>

Tuttavia, l’inaspettato ritorno sulla scena dell’amore—dovuto alla rinnovata visione della bellezza di Filomela—giunge a sospendere l’impulso omicida di Tereo, e in qualche modo a mitigarlo, come Anguillara anticipa in punta d’ottava: “Ma Amor nel suo bel volto a por si venne | E al suo crudo furor tronco le penne.” Si noti qui il riecheggiamento di *Of*, X, 97, dove Ruggiero vede Angelica legata nuda alla roccia: “E come ne’ begli occhi gli occhi affisse, | de la sua Bradamante gli sovenne. | Pietade e amore a un tempo lo traffisse, | e di piangere a pena si ritenne; | e dolcemente alla donzella disse, | poi che del suo destrier frenò le penne.” L’imminente stupro con cui si chiude il canto (cf. in particolare l’ottava 114, dove si riprende la metafora delle “penne,” che è peraltro in posizione di rima come in 97), può aver agito nella memoria del poeta sovrappoendosi allo stupro che sta per commettere Tereo. (Naturalmente, il tono è in Ariosto ironico-burlesco, non tragico-patetico come in Anguillara).<sup>84</sup>

L’ottava 331 riprende la narrazione da un passo più indietro, recuperando il particolare patetico già caro a Simeoni della fanciulla che spera di ricevere la morte, unico modo per lavare l’onta di cui, incolpevole, si è macchiata.<sup>85</sup> L’intromissione

82. “Mentre ch’il foco intorno al cuore accese | L’ardor, ch’al corpo estremo venne manco | Quel sangue, ch’al suo centro il corso prese, | Lasciò il volto crudel pallido e bianco.” Anguillara, *Le metamorfosi d’Ovidio*, 218.

83. *Ibid.* Si noti il ritornare, sul volto di Tereo, dei due colori che nella texture di Filomela simboleggiavano l’innocenza violata.

84. Si tenga presente però, a proposito della ‘tonalità’ dell’episodio ariostesco, la lettura innovativa contenuta in Daniel Javitch, *Saggi sull’Ariosto e la composizione dell’Orlando furioso*, Lucca 2012, 17–26.

85. “Ella, che ’l ferro in aria pender vede | D’afflitta, e sconsolata vien contenta | E perché debbia ucciderla si crede | Liberamente il collo gli appresenta.” Anguillara, *Le metamorfosi d’Ovidio*, 218.

dell'amore sembra far regredire la pazzia (il furore) alla semplice ira, che alla fine si trova a fronteggiarsi con l'amore in una sorta di *stop motion*.<sup>86</sup> Si tratta però di una vittoria ancora una volta momentanea: alla fine, l'ira e il furore prenderanno il sopravvento sull'amore e la pietà.<sup>87</sup>

Se eros, timore ed ira sono la triade che governa la psiche di Tereo, quella che si agita nell'anima di Procne dopo la scoperta dell'atto obbrobrioso compiuto dal marito è composta da ira, dolore e pietà. La novità che inserisce Anguillara rispetto ad Ovidio è esplicitare il ruolo in essa svolto dal dolore. Al vedere la tela rivelatrice, il pallore del volto di Procne denota quanto, all'interno della sua ira, sia lo spazio occupato dal dolore.

350

Come poi le sue luci apron le porte  
Al miserabil verso, che discopre  
L'obbrobrioso incesto del consorte,  
E tutte l'altre sue malefiche opre:  
Quanto entro l'ira il duol l'occupi forte  
Mostra il morto color, che 'l volto copre.<sup>88</sup>

La seguente analisi psicodinamica—che coinvolgerà anche, com'è ovvio, il momento in cui la madre si appresta a uccidere il figlio—è analoga a quella dedicata dal volgarizzatore a Tereo, e compone con essa un dittico altamente rivelatore dei motivi di interesse di Anguillara (e, ora possiamo dirlo, della cultura a lui coeva) per questo terribile mito.<sup>89</sup>

Riguardo al carattere verbale o visivo del codice usato da Filomela, Anguillara recupera e di fatto potenzia la parziale ambiguità ovidiana, con però, forse, una propensione per il secondo: se in questa ottava, infatti, egli ricalca letteralmente il *carmen miserabile*, in quelle precedenti “l'ingiuria infame, e stolta” della ragazza era “dipinta” nell’“historiata tela.”<sup>90</sup>

86. “In tanto Amor, che nel suo volto siede, | Contra 'l furor di Tereo un dardo aventa: | L'empio a quel colpo il suo ferir ritarda | E d'Ira arso, e d'Amor altier la guarda”; Ibid.

87. “L'ira e 'l furor di novo in lui s'accende, | E fuor d'ogni pietà lo prende, e lega, | E non ascolta Amore, e non intende | Che nel suo viso il rilusinghi, e prega”; Ibid.

88. Anguillara, *Le metamorfosi d'Ovidio*, 220.

89. Un'analisi delle passioni di Procne per certi versi simile a quella svolta da Anguillara si ritrovava nella coeva (1561) tragedia di Lodovico Domenichi, per cui v. Bondi, “*Cantate meco*,” 58–60.

90. Anguillara, *Le metamorfosi d'Ovidio*, 346 e 348. Interessante anche la notazione psicologica contenuta nell'ottava 347, dove Anguillara si rivolge in prima persona al suo personaggio: “Ma pingendo il tuo mal l'altrui difetto | Ti ricordò ogni punto il biasmo, e 'l danno: | E 'l tesser, che 'l tuo duol dovea far meno, | Ti fè irrigar di doppio lutto il seno.”

## 7. ALCUNE CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

Per tornare a quei frammentari affreschi cremonesi che hanno dato l'avvio, se non offerto il pretesto, alla presente indagine, bisogna ammettere che quest'ultima apporta un tenue contributo alla questione della loro attribuzione e interpretazione.<sup>91</sup> Un po' di luce si è forse invece fatta rispetto alla questione più generale riguardante il 'posto' occupato dal mito di Procne nella cultura cinquecentesca.

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta del secolo le principali valenze antiche del mito in questione appaiono compiutamente 'riattivate,' sia attraverso riscritture che ne valorizzavano il potenziale tragico, sia—come abbiamo tentato di mostrare—riambientandolo, con tutte le difficoltà del caso, nel contesto dei 'romanzi' illustrati. Tali valenze, pur rimanendo distinte e valide di per sé, potrebbero venire sussunte in una. Infatti, convergono nell'interesse per la dinamica delle passioni umane tanto la lettura politica della figura del re Tracio, che allude alla fondamentale ingiustizia del potere di chi si fa schiavo delle proprie passioni (*topos* platonico e stoico), quanto l'interesse per la psiche femminile, considerata nelle concezioni 'antropologiche' del tempo entità passionale per eccellenza (meno predisposta di quella maschile a dominare gli affetti, e per questo campo privilegiato di osservazione psicologica e applicazione precettistica). La storia di Procne, Filomela, Tereo e Iti, enigmatica nella sua terribilità, poneva ai contemporanei (in un *exemplum* estremo, ma proprio per questo più evidente e icastico) il problema di come analizzare e comprendere le passioni nella loro essenza e nel loro reciproco interagire, anche allo scopo, eventualmente, di prevenirne gli eccessi,<sup>92</sup> pericolosi per la stessa sussistenza di tutti i legami sociali, non solo di quelli matrimoniali.

Mi permetto, in conclusione, di accennare a un problema molto complesso al quale questa indagine, in una certa misura, apre. Miti estremi come quello di Procne possono essere forse utilizzati anche come cartina di tornasole per indagare come una determinata cultura affronti il problema della rappresentazione, per così dire,

91. Cf. n.1. Dal punto di vista degli eventuali rapporti col repertorio illustrativo dei volgarizzamenti, l'unica cauta affermazione che si può azzardare è che gli affreschi cremonesi appaiono più vicini all'immaginario e al gusto di un Salomon e di un Simeoni (opinione che, non provenendo da uno storico dell'arte, va presa con beneficio d'inventario). Più in generale, poiché il recupero del mito in questione si avverte compiuto (seppure in proporzioni non eclatanti) nella cultura letteraria cinquecentesca tra gli anni Cinquanta e Sessanta del secolo, ciò sarebbe forse una prova a favore di una datazione 'tarda' delle pitture.

92. Nella sterminata bibliografia sul tema, si veda almeno il classico Remo Bodei, *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Milano 1992; per uno sguardo più recente: Umberto Curi, *Passione*, Milano 2013. Per altra bibliografia e spunti di riflessione, v. Pomponio Torelli, *Il trattato delle passioni dell'animo*, a cura di Fabrizio Bondi, in P. Torelli, *Opere*, III, *Prose*, a cura di Fabrizio Bondi, Nicola Catelli, Gianluca Genovese, Andrea Torre, Nunzio Ruggiero, Parma 2017, in print, 173–316.

dell'irrapresentabile. Si sono analizzate, in questo senso, le diverse strategie che i riscrittori mettevano in atto per gestire l'irrazionalità perturbante che promana dal racconto, e soprattutto quelle adottate dagli illustratori per non costringere lo spettatore a “uultus uertere.” L'immagine, infatti, per il suo statuto particolare di evidenza e maggiore accessibilità rispetto al testo, ha un ruolo particolarmente rivelatore rispetto al problema che stiamo abbozzando. Tutti questi approcci (ivi compresa l'analisi razionalizzante delle dinamiche passionali) mirano di certo all'attenuazione, all'addomesticamento del nucleo irriducibilmente traumatico del mito. Ma sarebbe forse riduttivo limitarsi a una simile lettura. Intanto la valorizzazione dell'elemento figurativo della tela di Filomela, da un lato, rinvia alla possibilità dell'immagine di svelare la verità (una funzione che avvicina il tessere di Filomela a quello di Aracne). Dall'altro, il ritrarsi dello sguardo di Procne nell'immagine di Agostini—che diventa in questo senso paradigmatica e meta-riflessiva—ci ricorda che fissare direttamente il Reale (la Cosa, *Das Ding*) è impossibile: come la testa di Medusa, questa visione ci pietrificerebbe.<sup>93</sup> È necessario la mediazione dell'immaginario e dei suoi veli—dunque dell'arte, della *factio*—per arrivare anche solo a sfiorare lo strato profondo della realtà umana.

93. Per un suo sviluppo teorico esaustivo del problema, v. Slavoj Žižek, *L'epidemia dell'immaginario*, trad. it., Roma 2004.