

# PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE  
DI STUDI SULLA CITAZIONE



# PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL  
OF QUOTATION STUDIES

*Rivista semestrale online / Biannual online journal*

<http://www.parolerubate.unipr.it>

---

Fascicolo n. 3 / Issue no. 3

Giugno 2011 / June 2011

***Direttore / Editor***

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

***Comitato scientifico / Research Committee***

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

***Segreteria di redazione / Editorial Staff***

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

***Esperti esterni (fascicolo n. 3) / External referees (issue no. 3)***

Patrick Barbier (Université Catholique de l'Ouest, Angers)

Germana Gandino (Università del Piemonte Orientale 'Amedeo Avogadro')

Isabella Imperiali (Università di Roma La Sapienza)

Filippomaria Pontani (Università Ca' Foscari, Venezia)

Amedeo Quondam (Università di Roma La Sapienza)

Andrea Torre (Scuola Normale Superiore di Pisa)

Lina Zecchi (Università Ca' Foscari, Venezia)

***Progetto grafico / Graphic design***

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2011 – ISSN: 2039-0114

## INDEX / CONTENTS

### PALINSESTI / PALIMPSESTS

- Una selva di citazioni. La “Cronica” di Salimbene tra storia e autobiografia intellettuale*  
SIMONE BORDINI (Università di Parma) 3-26
- “Cantate meco, Progne e Filomena”. Riscritture cinquecentesche di un mito ovidiano*  
FABRIZIO BONDI (Scuola Normale Superiore di Pisa) 27-62
- L’io dissolto. Tracce di Baudelaire in Gadda*  
FRANCESCO RIVELLI (Università di Parma) 63-82
- Drammaturgia transtestuale. Martin Crimp fra autocitazione e riscrittura*  
MARIA ELENA CAPITANI (Università di Parma) 83-112

### MATERIALI / MATERIALS

- Un caso di confine incerto tra citazione e testimone nel “De dictione singulari” di Erodiano*  
LAURA CARRARA (Università Ca’ Foscari, Venezia) 115-133
- À la manière de... Casella*  
GIAN PAOLO MINARDI (Università di Parma) 135-152
- “Un peu de poésie”. Qualche eco baudelairiana in Beckett e Proust*  
LUZIUS KELLER (Universität Zürich) 153-158
- Dentro il labirinto. Autoreferenzialità e intertestualità in Luigi Malerba. II*  
GIOVANNI RONCHINI (Università di Parma) 159-168

### LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

- [recensione – review] *Traces d’autrui et retours sur soi*, sous la direction de Perle Abbrugiati, Université de Provence, Caer – Centre d’Études Romanes, 2009  
MANUEL BILLI 171-180
- [recensione – review] *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, a cura di Massimo Gioseffi, Milano, Led – Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2010  
ROSA NECCHI 181-191





FABRIZIO BONDI

**“CANTATE MECO, PROGNE E FILOMENA”.**  
**RISCRITTURE CINQUECENTESCHE**  
**DI UN MITO OVIDIANO**

“Credamus tragicis quidquid de Colchide torva  
dicitur et Procne...”  
Giovenale, *Satira VI*

“[...] with inviolable voice  
and still she cried, and still the world pursues,  
‘Jug jug’ to dirty ears”  
T. S. Eliot, *The waste land*

1. *Parabosco e la sua “tragedia nova”*

Girolamo Parabosco (1524-1557), interessante figura di poligrafo e musicista veneziano,<sup>1</sup> offrì la prima riscrittura drammatica in lingua italiana

---

<sup>1</sup> Sulla produzione teatrale di Girolamo Parabosco, autore di otto commedie (la *Progne* è la sua unica prova tragica) ha lavorato Antonella Lommi: si veda G. Parabosco, *La fantesca comedia nova di Girolamo Parabosco*, a cura di A. Lommi, Parma, Battei, 2005, e Id., *Due commedie patetiche del Cinquecento: “Il Pellegrino” di Girolamo Parabosco, “I Fidi amanti” di Francesco Podiani*, a cura di A. Lommi, Milano, Unicopli, 2008. Le altre commedie di Parabosco sono edite da Forni di Bologna in edizione facsimile. Per quanto riguarda la lirica, è stato pubblicato modernamente *Il primo libro dei madrigali, 1551*, a cura di N. Longo, Roma, Bulzoni, 1987. Anche delle

del mito di Progne, Filomela, Tereo e Iti, basandosi sulla versione poetica che ne diede Ovidio in *Metamorfosi*, VI, vv. 412-674,<sup>2</sup> molto verosimilmente, egli non conosceva la tragedia latina composta sul medesimo soggetto dall'umanista Gregorio Correr più di un secolo prima, e pubblicata soltanto nel 1558. La novità dell'operazione è infatti da lui sottolineata fin dal titolo della sua *pièce*.

Il mito di Progne si prestava in realtà quasi naturalmente a fornire materia di tragedia, come testimonia anche Orazio (*De arte poetica liber*, v. 187).<sup>3</sup> Il tema del re-tiranno e della sua bestiale lascivia, nonché gli atti orribili ed empî ai quali si abbandona la furia vendicatrice di Progne, ne facevano in particolare un soggetto d'elezione per drammi di stampo senecano. Il racconto di Ovidio conteneva in più una sorta di sceneggiatura drammatica prefabbricata, grazie alla divisione dell'azione in grandi sequenze con scene più brevi incisivamente ritagliate al loro interno, ma soprattutto grazie alla presenza di monologhi e battute di discorso diretto,<sup>4</sup> e

novelle di Parabosco esiste un'edizione recente, nella collana 'I Novellieri d'Italia' (*I diporti*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno, 2005). Ultimamente, Andrea Torre ha edito *La favola d'Adone* (da *Il terzo libro delle lettere amoroze di M. Girolamo Parabosco*, Venezia, Griffio, 1553) in *Variazioni su Adone I. favole lettere idilli (1532-1623)*, a cura di A. Torre, Lucca, maria pacini fazzi, 2009, pp. 31-51.

<sup>2</sup> Progne, sposa per motivi politici al re tracio Tereo, convince il marito ad andare ad Atene per riportarle l'adorata sorella Filomela. Tereo s'incapriccia della fanciulla e, ritornato in patria, la stupra, le mozza la lingua e la rinchiude in un luogo isolato. Ma Progne viene a risapere il fatto, libera la sorella e si vendica di Tereo ammannendogli le carni del figlioletto Iti. Rincorse da Tereo adirato, le sorelle si trasformeranno rispettivamente in rondine e in usignolo, mentre il re sarà mutato in upupa (e Iti in fagiano). Si veda P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, con uno scritto di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1994, pp. 230-242. Sul mito di Progne nella tradizione classica greca e romana si veda P. Monella, *Progne e Filomela: dal mito al simbolo letterario*, Bologna, Pàtron, 2005.

<sup>3</sup> "Nec pueros coram populo Medea trucidet, / aut humana palam coquat exta nefarius Atreus, / aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem. / Quodcumque ostendi mihi sic, incredulus odi" (Q. Orazio Flacco, *Arte poetica*, vv. 185-188, in Id., *Tutte le opere*, a cura di L. Paolicchi, introduzione di P. Fedeli, Roma, Salerno, 1993, p. 1090).

<sup>4</sup> L'appassionata supplica di Pandione a Tereo, perché gli riporti al più presto la figlia (vv. 496-503), il discorso di lamento ed accusa di Filomena stuprata (vv. 533-

di una ricca partitura di sguardi, gesti, movimenti.<sup>5</sup> Inoltre, nei distici ovidiani si poteva rintracciare un altro elemento passibile di sviluppo: l'attenzione per la dinamica psico-fisica delle passioni, qui evidente proprio per il carattere estremo delle situazioni rappresentate. Ovidio dipinge sapientemente il decorso della passione lussuriosa e il suo deflagrare in Tereo, il sommarsi in lui di ira e timore dopo lo stupro di Filomela e il *j'accuse* da questa minacciato.<sup>6</sup> In Progne, invece, dopo la scoperta dell'orribile crimine perpetrato dal marito, prevale dapprima il dolore, poi l'ira e la pietà per il proprio figlio si contrastano fra loro<sup>7</sup> (Ovidio, *Metamorfosi*, VI, vv. 624-629), mentre nel finale prevalgono l'ira e il piacere della vendetta.

In generale, Ovidio sembra presentarsi a Parabosco non solo quale fornitore di un generico *plot*, ma anche come luogo illustre carico di energie testuali, di potenze letterarie, drammaturgiche e culturali, non rigidamente vincolante e sfruttabile a tutti i suoi livelli. Il suo approccio appare molto libero, spesso modificando la lettera del racconto ovidiano per adattarsi alle convenzioni del genere, come dimostra l'inizio *medias in res* con Progne in preda a foschi presagi, che si reca al tempio per avere da

---

548), la dichiarazione di vendetta di Progne e i successivi frammenti di monologo 'delirante' (vv. 611-635), la già citata patetica invocazione di Iti: "Mater, mater" (v. 640), il secco ed agghiacciante scambio di battute tra Tereo e la moglie: "Ityn huc accersite [...] Intus habes, quem poscis" (vv. 652-655) (P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., p. 242).

<sup>5</sup> Si pensi all'ingresso a sorpresa di Filomena in tutta la sua conturbante bellezza mentre il re Tracio è impegnato in un esercizio di ordinaria retorica con Pandione ("ecce venit magno dives Philomela paratus"), al successivo 'strafare' di Tereo per convincere il padre con l'abbraccio di Filomela al medesimo, al particolare dello sguardo fisso del rapitore sulla sua preda durante il viaggio di ritorno ("[...] et nusquam lumen detorquet ab illa"). Cfr. P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., p. 232 (v. 451) e p. 234 (v. 515). Ma il parossismo di *páthos* e orrore, con una precisa coreografia visiva, è presente in tutta la scena con il suo violento dinamismo, trascorrente da Tereo che sguaina la spada al particolare orroroso della lingua mozzata (vv. 551-560), al tragico silenzio di Progne nel leggere la tela rivelatrice (vv. 581-586).

<sup>6</sup> Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, VI, vv. 549-550.

<sup>7</sup> Cfr. *ivi*, VI, vv. 624-629.

Giove un segno risolutore. Omissione abbastanza prevedibile appare quella delle metamorfosi finali, in ossequio peraltro ai dettami oraziani (scelta che Parabosco condivide col suo antesignano Correr, si veda *infra*); più significativa, invece, appare la quasi totale cancellazione del personaggio di Filomela, che non viene nemmeno registrata tra le *dramatis personae*.<sup>8</sup> Infine, l'inserimento dei cori apre spazi per il commento moraleggiante ovviamente molto maggiori rispetto alla parca e ironica sentenziosità di Ovidio. Parabosco sfrutta inoltre le ellissi e i non detti del narrato ovidiano per inserire invenzioni proprie (come, nel primo atto, le false circostanze della morte di Filomela).

La scelta – non certo peregrina – di rappresentare in modo indiretto, tramite racconti di servi o testimoni, tutte le principali azioni della vicenda, appare congeniale all'autore dei *Diporti*, tanto più trovandosi egli a confrontarsi con uno smagliante esempio di *ars* narrativa in poesia. Ad esempio, il racconto della donna che si fa portatrice della tela tessuta da Filomela (e che di fatto rende inutile tale espediente raccontandone lei stessa la terribile storia), presenta un andamento inconfondibilmente novellistico.<sup>9</sup> Entro tale gusto sembrano risolversi anche le trovate maggiormente 'teatrali' messe in campo da Parabosco, quale, nell'atto III, il linguaggio dei gesti usato da Filomela per farsi capire dalla vecchia: "Questa al primo apparir mi fece segno / Stringendosi le spalle, et appoggiando / La bianca man sotto la destra guanza / Ch'io le donassi per la notte albergo";<sup>10</sup> o, alla fine dell'atto V, la scena (sempre narrata in

---

<sup>8</sup> Sui personaggi del mito come appaiono nella rielaborazione ovidiana si veda I. Cazzaniga, *La saga di Itis nella tradizione letteraria e mitografica greco-romana. II. L'episodio di Procne nel libro sesto delle Metamorfosi di Ovidio: ricerche intorno alla tecnica poetica ovidiana*, Milano-Varese, Istituto editoriale cisalpino, 1951.

<sup>9</sup> Si veda G. Parabosco, *La Progne. Tragedia nova*, Venezia, Comin da Trino, 1548, c. 16v.

<sup>10</sup> Cfr. *ivi*, cc. 16v-17r. Trascrivo dalla stampa con il massimo rispetto dell'ortografia originale, solo distinguendo *u* da *v*, sciogliendo le abbreviazioni,



differita) del servo che porta a Tereo una cesta da parte della regina: "Le reliquie son queste / Disse che dir dovessi / Del capriol selvaggio / Ch'oggi con tanto gusto / Mangiato havete a cena":<sup>11</sup> Tereo poi alzerà il panno e scoprirà la testa di Iti.

D'altra parte certe infedeltà ad Ovidio paiono compensate da soluzioni ispirate ad altri luoghi dello stesso episodio: ad esempio il lungo discorso di accusa di Progne che segue alla rivelazione della violenza,<sup>12</sup> in luogo del suggestivo silenzio che avevamo in *Metamorfosi*, VI, vv. 581-586, assolve in fondo la funzione di quello che a *Metamorfosi*, VI, vv. 533-548 pronuncia Filomela dopo lo stupro (l'ovidiano "saxa movebo" è recuperato poi in una riflessione della messaggera: "Non dovev'ei temer che lo dicessero / Le pietre?"),<sup>13</sup> mentre nella versione paraboschiana quest'ultimo si trasforma in un lamento dagli accenti dolorosamente elegiaci, in versi brevi.<sup>14</sup> Insomma Parabosco si dimostra un lettore sensibile del testo ovidiano, e vi attinge soprattutto dal versante patetico. Ricalcato su Ovidio è ad esempio l'impietosirsi momentaneo di Progne al vedere il figlio Iti nella scena sesta del terzo atto, e così la descrizione dell'omicidio e degli atti lacrimevoli del fanciullo,<sup>15</sup> riproposta anche nella scena quinta dell'atto V, quale avviene però nell'immaginazione di Tereo;<sup>16</sup> così come l'abbraccio tra le due sorelle all'inizio dell'atto IV.<sup>17</sup>

---

uniformando l'accentazione all'uso moderno e introducendo poche modifiche interpuntive, per facilitare la comprensione del testo, quando serva.

<sup>11</sup> Cfr. *ivi*, c. 29v.

<sup>12</sup> Si veda *ivi*, c. 17v.

<sup>13</sup> Cfr. P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., p. 236 e G. Parabosco, *La Progne. Tragedia nova*, cit., c. 15v.

<sup>14</sup> Si veda *ivi*, cc. 12v-13r.

<sup>15</sup> Cfr. *ivi*, cc. 22v-23r: "il qual sentendo il fer le cinse il collo / E in bocca la basciò dicendo 'Ahi madre, / madre dolce che fai, perche m'occidi?'. / Et volendole anchora un altro bacio dare, / in cambio le dié (lassa) lo spirto".

<sup>16</sup> Cfr. *ivi*, c. 30r: "Ben sento io nel mio core / Rimbombar lasso la pietosa voce, / Et quei dogliosi accenti / Che vinto dal dolore / Per tua difesa ahimé sparger dovevi / E veggio similmente / le pargolette mani / stringere il crudo fer che t'occidea: / Et

In quegli stessi anni, il Trissino cercava di stabilire, nella quinta divisione della *Poetica* (1549), un abbozzo di possibile statuto della tragedia ‘passionale’, indicandone gli antecedenti classici e tentando di definirne la *quidditas*. Essa:

“[...] arà il suo stato nel discorso, perciò che da esso si preparano le passioni, cioè la misericordia e la tema e l’altre simili. Le quali però ancora nelle azioni si fanno, ma principalmente sono preparate dalli concetti e dal sermone e da l’artificio di quello”.<sup>18</sup>

Pur non avendo la stessa consapevolezza teorica di un Trissino, si può dire che l’interesse principale di Parabosco sia qui appunto la sperimentazione stilistica, la ricerca, un poco affannosa, “di quelle gravi, et acute sentenze che a simil poema si conviene”, come dice lo stesso autore nella dedica a Christoforo Mielich.<sup>19</sup> Parabosco – fatti salvi gli squarci lirici di gusto madrigalístico – sperimenta in questa tragedia un dettato alto e aspro ma al contempo quasi popolare, intessuto di *gnomai* austere e pessimistiche, a tratti colorate da generiche inflessioni stoiche o cristiane. Esse naturalmente prevalgono nelle parole del coro, il quale, ad esempio, alla fine del primo atto deplora la dolorosa caducità di ogni umana fortuna (“Ch’altro non è la nostra vita al fine / Che secca rosa, avvolta in mille spine”),<sup>20</sup> quasi giustificando la possibilità del suicidio. Al coro farà eco la cameriera all’inizio dell’atto II, chiosando: “Ch’a gli animi gentil la morte è gioia / E ’l viver lungo *a chi più sa più spiace*”,<sup>21</sup> dove la ripresa di

---

poscia ritirarle / Del proprio sangue tinte. / Io veggio quella faccia / Perder a un tratto il natural colore, / Che i Rubini, et le perle / Vincea d’assai, et veggio / Quel’alma fuori uscir, ahimé, quel’alma / Ch’era sol vita de la vita mia”.

<sup>17</sup> Si veda *ivi*, c. 22r.

<sup>18</sup> G. G. Trissino, *Poetica*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Roma-Bari, Laterza, 1970, vol. II, p. 28.

<sup>19</sup> Si veda G. Parabosco, *La Progne. Tragedia nova*, cit., cc. 2r-3v.

<sup>20</sup> Cfr. *ivi*, c. 8v.

<sup>21</sup> Cfr. *ivi*, c. 9r (corsivo mio).

Dante, *Purgatorio*, III, v. 78 nel secondo emistichio del secondo verso sarà qualcosa di più di un automatismo della normale memoria poetica. Anche nel coro che conclude l'atto, dove si canta l'ineluttabilità del destino ("Ch'ogni rimedio, ogni riparo humano, / Contra ' colpi del cielo è scarso, e vano"),<sup>22</sup> fa capolino una tessera dantesca tanto ovvia quanto difficile da considerare neutra nel contesto:

"La prima alta cagion, *che il tutto move*  
Et da nul'altra è mossa;  
In questa mortal fossa  
Ci tien come a lei piace, et ci governa  
Con legge sempiterna:  
Et chi con molle, et chi con viso asciutto,  
Né all'oprar dei mortai  
Cangia sua voglia mai,  
Ond'è ciascun condotto  
Dall'infallibil' voglie sue divine,  
A irreparabil lieto, o tristo fine".<sup>23</sup>

Proprio la spia dantesca a inizio strofa permetterebbe forse di non ricondurre totalmente tali affermazioni alla dottrina antica del Fato, che l'autore sarebbe costretto ad imitare data l'ambientazione classica della tragedia, ma ricollocarle in un contesto cristiano, dove esse rimandano probabilmente alla dottrina della predestinazione.<sup>24</sup>

Talvolta la sentenziosità del coro si spinge sul terreno delle passioni umane (ad esempio, così è chiosato lo snaturamento di Progne nei confronti del figlio: "Quanto in mill'anni può legare Amore / Discioglie in un sol

---

<sup>22</sup> Cfr. *ivi*, c. 14r (corsivo mio).

<sup>23</sup> *Ivi*, c. 14v.

<sup>24</sup> Si potrebbe osservare però che a quel punto del dramma l'agnizione tragica non è ancora avvenuta, e dunque il coro non è ancora in possesso, per così dire, di tutti gli elementi necessari al giudizio. Quando, nell'atto V, i delitti dei protagonisti saranno divenuti pienamente noti, il tenore dei cori cambierà, affermando ad esempio nella scena seconda la necessaria infelicità dell'empio e, nell'ultima scena, l'ineluttabilità del castigo per le scelleratezze che si commettono.

punto / La forza d'uno sdegno”),<sup>25</sup> ma più spesso l'approfondimento psicologico, per così dire, è affidato ai monologhi (in endecasillabi e settenari, con prevalenza di questi ultimi), dei quali Progne ha senz'altro la maggior parte. Tra di essi ricordiamo l'autoanalisi da questa compiuta alla scena terza del secondo atto, laddove ella analizza l'origine del proprio dolore dopo avere appreso la condizione della sorella.<sup>26</sup> Il movimento complesso e contraddittorio che Parabosco tenta di imprimere alla psiche della sua Progne, e che riflette la contraddittorietà della passione in generale, è ben leggibile nel lungo discorso dell'atto IV, scena seconda, fittamente intessuto di antitesi e ossimori che esprimono le lacerazioni interiori di una madre che ha ucciso il proprio figlio:

“Ch'anzi, che questo ferro  
 Macchiarsi del tuo sangue,  
 mille fiato fuor di vita andai.  
 Ché gocciola di te non uscì, figlio  
 Che non fosse un coltello,  
 Che mi passasse il core.  
 Io seguì il crudo incominciato offitio,  
 Ché quello amor, ch'esser cagion dovea  
 Ch'io me ne rimanesse,  
 Più ardita mi facea.  
 Che quante più ferite  
 Al tuo bel corpo dava  
 Tanto più mi pareo  
 La tua vendetta fare,  
 Però ch'io ne sentiva  
 Quello acerbo dolore,  
 ch'apunto esser a me dovea castigo

---

<sup>25</sup> Cfr. *ivi*, c. 24r. e si veda *ivi*, c. 15v, dove si osserva che l'uomo che si dà totalmente in preda alle passioni diventa simile alle bestie.

<sup>26</sup> Cfr. *ivi*, c. 10r: “Ci vo' sempre pensare / Et s'haver posso pace / Senza cotal pensier, io la refiuto / Ma non viene il martire / da questo mio pensiero, / Che se ciò fosse homai morta sarei: / Anzi racquista forza / La misera mia vita, / Che mentre intento son col pensier fisso / Alla mia dolce, et cara / Sorella, nulla sento / Lassa, l'acerbo mio grave tormento. / Da qui nasce ben poi / Dolor, ch'al fin cagione / Infallibil sarà della mia morte. / Che vedend'io fallace / La speme, che mi nasce / Di doverne morir pensando a lei, / Pel duol ch'io me n'havrò / Di non poter finire / Al fin pur converrò di vita uscire”.

Di così grav'errore.  
Così senza intervallo  
Era in un colpo sol vendetta e fallo”.<sup>27</sup>

Ma durante il medesimo discorso ogni proposito diverso dall'orribile compimento della vendetta passa in secondo piano, così che Progne può concludere: “Né più voglio ire, ove mi trasportava / La furia del martire”.<sup>28</sup> Il tutto ci appare un'amplificazione ben congegnata della dinamica passionale, i cui componenti sono il dolore, l'ira e la pietà, già presente *in nuce* nel testo ovidiano. Diversamente da Ovidio, invece, nel dramma di Parabosco anche Tereo ha un'interiorità e una facoltà di parola, che si esprimono ad esempio nel lungo monologo del quinto atto,<sup>29</sup> simmetrico a quello di Progne nell'atto precedente, dove il re accusa la moglie di non essere stata equa nella vendetta. A tal proposito sembra difficile dire da che parte penda, nelle intenzioni dell'autore, la bilancia della colpa. Nonostante la Nutrice affermi, nella scena terza dell'atto V, che i due coniugi hanno meritato l'uno il castigo inflittogli dall'altro, sembra che l'autore propenda – ma non troppo chiaramente – per una minore responsabilità da parte di Tereo. In effetti Progne, che peraltro concepisce *ex abrupto*, senza tentennamenti e senza sfumature, il suo progetto di uccidere Iti, dice apertamente di volere infliggere a Tereo una punizione superiore all'offesa.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Ivi, c. 24v. Il concetto viene ripreso e variato più oltre: “Ché il bacio che mi desti, / Quando a te diedi la ferita prima, / A me diè il colpo più penoso, et fello, / Ch'a te non diè il coltello: / Tal ch'io credei più volte, / Et hor lo credo quasi, / Esser fatta immortale / Poi che viva rimasi. / Queste lagrime accetta, / E questo aspro martire, / che soffre la tua madre / Che chiamar con ragion non puoi crudele, / Se non contra se stessa: / Che s'a te diè una morte / A sé ne diede cento” (ivi, c. 25v).

<sup>28</sup> Cfr. ivi, c. 26r.

<sup>29</sup> Si veda ivi, cc. 29v-c. 31r.

<sup>30</sup> Si veda ivi, c. 18r. Sulla Progne di Parabosco, da affiancare alle eroine tragiche del secondo cinquecento che si vendicano in prima persona, senza la mediazione di terzi, e sulla questione della sua colpevolezza rispetto a Tereo (che a mio parere permane però problematica), si veda A. Bianchi, *Alterità ed equivalenza. Modelli*

## 2. *Progne volgarizzata: da Agostini a Dolce*

Per capire l'approccio di Parabosco, bisogna considerare che il significato in precedenza attribuito al mito era influenzato dalla lettura allegorica fattane nel Medioevo. Ad esempio Giovanni Bonsignori da Città di Castello leggeva la vicenda di Tereo, Progne e Filomela non come *fabula ficta*, ma come vicenda realmente accaduta,<sup>31</sup> importante per il suo valore di *exemplum*. L'allegoresi era applicata alle sole trasformazioni, che per Progne e Filomela si consideravano collegate alle caratteristiche fisiche degli animali rispettivi. Per Tereo, invece, l'allegoria era funzione del significato morale del personaggio: egli viene trasformato in upupa perché l'upupa si ciba di cose fetide, come lui si è cibato delle carni del figlio, e perché ha la cresta, ricordo della corona regale e simbolo di superbia. Si può dire dunque che il significato morale della vicenda fosse focalizzato soprattutto sulla figura di Tereo, presentato come il tipo del tiranno.

Tuttavia nella poesia latina (ad esempio, come abbiamo visto, in Orazio)<sup>32</sup> Progne era sempre stata congiunta con Medea in una coppia topica, quasi un'endiadi della madre snaturata. Anche nell'*Orlando furioso* (III, v. 52) Ariosto paragona ad esse nientemeno che la madre Chiesa, che stringe insieme alle truppe veneziane in un duplice assedio il generoso Alfonso d'Este.<sup>33</sup> La bilancia della colpa è fatta pendere dalla parte di

---

*femminili nella tragedia italiana del Cinquecento*, Milano, Unicopli, 2007, p. 151. Sul tema è utile anche G. Guastella, *L'ira e l'onore. Forme della vendetta nel teatro senecano e nella sua tradizione*, Palermo, Palumbo, 2001.

<sup>31</sup> Cfr. G. Bonsignori da Città di Castello, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, a cura di E. Ardissino, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2001, p. 326: "Questa istoria fu vera".

<sup>32</sup> E si veda anche il luogo di Giovenale citato in esergo. Del resto, nelle stesse *Metamorfosi* i due episodi sono quasi contigui (la storia di Giasone e Medea è raccontata all'inizio del libro VII, mentre quella di Progne è alla fine del VI).

<sup>33</sup> Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi, 1992, p. 67: "A grande uopo gli fia l'esser prudente / e di valore assomigliarsi al padre; / che si

Progne anche nel volgarizzamento di Ludovico Dolce (Venezia, 1553), che da Ariosto e dalla letteratura cavalleresca fu decisamente influenzato. Peraltro, già nella seconda metà del Quattrocento si era attuata una riambientazione cavalleresco-romanzesca della nostra truce vicenda mitica;<sup>34</sup> così, quando Niccolò degli Agostini scrive il suo *Ovidio Metamorphoseos... en verso vulgar* (Venezia, 1522), primo volgarizzamento versificato (in ottave) del capolavoro ovidiano, dedica particolari cure alla storia di Procne e Filomela, non tanto attenuandone i toni macabri quanto riconducendola in gran parte proprio entro i dettami del gusto cavalleresco. Egli però, è da notare, non attinge direttamente a Ovidio, ma sostanzialmente versifica il volgarizzamento trecentesco in prosa di Giovanni Bonsignori da Città di Castello.<sup>35</sup>

Fu solo coi volgarizzamenti di Dolce ed Anguillara che si ebbe una vera e propria frattura rispetto alla prassi traduttiva precedente.<sup>36</sup> Dolce è il primo a riattingere direttamente al testo ovidiano per la propria traduzione in ottave, seguito nel nostro caso in modo piuttosto fedele. Egli non aggira i luoghi che, retoricamente attraenti, sfidano in esso ad una resa parallela (ad

---

ritroverà, con poca gente, / da un lato aver le veneziane squadre, / colei da l'altro, che più giustamente / non so se dovrà dir matrigna o madre; / ma se pur madre, a lui poco più pia / che Medea ai figli o Progne stata sia". La coppia ritorna in *Orlando furioso* XXI, v. 56, ma ivi nel significato più generico di 'donne crudeli verso i parenti': Gabrina infatti spinge con l'inganno Filandro ad uccidere il marito Argeo, suo migliore amico.

<sup>34</sup> Si veda il *Cantare di Progne e Filomena* (in F. A. Ugolini, *I cantari d'argomento classico*, Genève-Firenze, Olschki, 1933). Nell'*Orlando innamorato* di Boiardo, l'episodio di Ranaldo a Rocca Crudele è una riscrittura dell'episodio ovidiano di Progne, contaminato con quello di Medea.

<sup>35</sup> Cfr. B. Guthmüller, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 75.

<sup>36</sup> Cfr. ivi, p. 80: "L'intento non era più allora di aderire al testo e arricchire la propria lingua di espressioni prese a prestito dai classici [...], ma al contrario quello di adattare gli originali alle esigenze della letteratura nazionale, ornandoli con le parole e i modi che la nuova lingua offriva. La traduzione tende così all'*imitatio* e all'*aemulatio*". Sul tema si veda L. Borsetto, *Il furto di Prometeo. Imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990 (anche per un quadro teorico generale sui problemi affrontati nel presente articolo).

esempio Ovidio, *Metamorfosi*, VI, vv. 484-485: “illa patri gratis et successive duabus / id putat, infelix, quod erit lugubre duabus”, reso con “Ella il ringrazia, e ad ambedue felice / stima quel dono, ch’esser dovea infelice”),<sup>37</sup> abbandonosi più spesso a una cauta amplificazione, con esiti talvolta felici (si veda l’immagine della lingua paragonata alla coda mozzata del serpente, che guadagna in icasticità e concretezza), talaltra meno. Pateticamente poco efficace ad esempio risulta, rispetto al sintetico e struggente “Mater, mater” dell’originale (*Metamorfosi*, VI, v. 640), il “Se vostro figlio e vostra carne sono / Deh madre per pietà non m’occidete”<sup>38</sup> che il Dolce mette in bocca ad Iti in procinto di essere ammazzato. Altre volte, invece, la sua versione è penalizzata dalla cautela, soprattutto laddove diluisca la concretezza orrificica dell’originale: ad esempio non traduce il terribile “manant penetralia tabo” di Ovidio (*Metamorfosi*, VI, v. 646). Ignora altresì la breve e folgorante descrizione delle due trasformazioni in uccello (*Metamorfosi*, VI, vv. 667-668), e inserisce prima un particolare assente in Ovidio: “Elle, che non haveano altro riparo / Da le finestre senza tema usciro”.<sup>39</sup> Dolce lo attinge da Agostini – forse per necessità di coerenza con l’apparato illustrativo, ripreso pari pari dall’edizione dell’*Ovidio... en verso vulgar* – che a sua volta lo aveva preso dal Bonsignori (“Prognés e Filomena [...] per paura se misero a saltare per le finestre”).<sup>40</sup>

In generale, Dolce paga il suo ariostismo narrativo, che pure imprime una certa qualità di felice brio, scatto e scorrevolezza alla sua ottava, con qualche uniformità tonale. L’uso ariostesco delle riflessioni morali in principio di canto, poi, ritiene poco dell’ambigua ironia che segnava quelli

---

<sup>37</sup> Cfr. P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., p. 234 e si veda L. Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia, Giolito, 1553, p. 138.

<sup>38</sup> Cfr. *ivi*, p. 143.

<sup>39</sup> Cfr. *ivi*, p. 144.

<sup>40</sup> Cfr. G. Bonsignori da Città di Castello, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, cit., p. 325.



dell'altro Ludovico. L'appello alle donne nelle due prime ottave del canto XIV (che riecheggia quello dell'*incipit* del tredicesimo) è particolarmente rivolto a quelle che perseguono “di virtute ardente / Il vivo pregio, e d'honestà”.<sup>41</sup> Dolce ammette che il delitto di Tereo fu quanto di più orribile, “Ma il fanciullin, che non havea peccato, / E ancor non conoscea né ben né male; / Ah perché meritava esser ucciso, / E in mille parti oimé tronco e diviso?”.<sup>42</sup> Se va riconosciuto a Dolce di aver assunto per la prima volta il punto di vista, assai trascurato in genere, di Iti, la morale ostentata dal testo rimane comunque che le donne non devono comportarsi come Progne.

### 3. *Un sonetto di Gaspara Stampa*

In una luce totalmente diversa sia rispetto a Dolce, sia rispetto all'amico e ammiratore Parabosco, Gaspara Stampa riprese il mito di Progne nel sonetto CLXXIII delle sue *Rime*. Queste furono pubblicate postume nel 1554 dalla sorella Cassandra, un anno dopo il volgarizzamento di Dolce, che non sembra però lasciare alcuna traccia evidente sul componimento in questione.

In esso il riferimento al mito di Procne è mediato piuttosto dall'omaggio a *Rerum vulgarium fragmenta*, 310,<sup>43</sup> del quale riprende la rima A e due parole rimanti (lo stesso nome Filomena e la forma verbale “rimena”, che in *Rerum vulgarium fragmenta*, 310 è in punta al primo verso, mentre in Stampa, *Rime*, CLXXIII è in punta all'ottavo verso, in

---

<sup>41</sup> L. Dolce, *Le Trasformazioni*, cit., p. 142.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Questa mediazione è ovviamente importante, in generale, per l'intera fortuna del motivo della rondine e dell'usignolo nella poesia lirica, che è sicuramente considerevole. Non sempre, tuttavia, il nostro mito è evocato, come in questo caso, con intenzione.

posizione dunque simmetrica), ma soprattutto il motivo fondamentale del contrasto tra la felice rinascita primaverile e la memoria dolorosa che essa reca al poeta:<sup>44</sup>

“Cantate meco, Progne e Filomena,  
anzi piangete il mio grave martire,  
or che la primavera e 'l suo fiorire  
i miei lamenti e voi, tornando, mena”.<sup>45</sup>

Il Petrarca utilizzava solo episodicamente il sottinteso tragico della coppia rondine-usignolo, quasi allo scopo di inserire nelle quartine, piene solo di amenità primaverili, un'eco flebile che anticipasse il rovesciamento operato nelle terzine (“Ma per me lasso, tornano i più gravi / sospiri [...]”).<sup>46</sup> Eco ben colta dalla Stampa, che non ricalca la bipartizione strutturale del suo modello, ma enuncia subito nella prima quartina il tema contrastivo del dolore memoriale arrecato dalla primavera. In altre parole, nel sonetto di Gaspara, Progne ma soprattutto Filomena (l'usignolo, l'uccello *filo-melos* per eccellenza) diventano protagoniste e in loro il ‘piangere’ si identifica col ‘cantare’. Ma il fondo traumatico proprio della vicenda mitica (che ogni loro evocazione trascina con sé implicitamente) è nella Stampa evocato apertamente, instaurando nella seconda quartina un parallelismo esplicito tra due violenze, quella antica subita dalle due, e quella presente, personale, dell'io poetante:

---

<sup>44</sup> Si veda G. Contini, *Letteratura italiana delle origini*, Sansoni, Firenze 1970, p. 617: “La resurrezione ciclica del cosmo nella primavera è il tema iniziale delle più fra le poesie d'amore trobadoriche, qui corroborato con ricordi e quasi citazioni dai grandi latini, Virgilio se non proprio Lucrezio. Quel tema già presso gli occitanici poteva variarsi per contrario [...] facendo contrastare al motivo della letizia universale l'infelice situazione dell'amante”.

<sup>45</sup> G. Stampa, *Rime*, introduzione di M. Bellonci, note di R. Ceriello, Milano, Rizzoli, 2002, pp. 190-191.

<sup>46</sup> Cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996, p. 1191 (310, vv. 9-10).

“A voi rinnova la memoria e pena  
de l’onta di Tereo e le giust’ire;  
a me l’acerbo e crudo dipartire  
del mio signore morte empia rimena”.<sup>47</sup>

È chiaro che qui, attraverso l’accostamento mitico il tema generico del distacco dall’essere amato acquista quantomeno una risonanza più cupa, alludendo a una condizione femminile dolorosamente sottomessa anche nell’amore. Per questo le “ire” non possono che essere quelle di Progne e Filomena, ed esse, a petto della vergognosa azione di Tereo, della sua “onta”, sono “giuste”, mentre la “morte” provata dal poeta è “empia”: il giudizio di Gaspara appare chiaro. Ma è altrettanto chiaro che il suo dolore non è il risultato di una riattualizzazione ciclica, il suo dolore è attuale: è necessario allora un *medium*, che sia la poesia di Petrarca o la figura mitica di due sororal Muse, attraverso cui filtrarlo e distanziarlo:

“Dunque, essendo più fresco il mio dolore,  
aitatemi amiche a disfogarlo,  
ch’io per me non ho tanto entro vigore.

E, se piace ad Amor mai di scemarlo,  
io piangerò poi ’l vostro a tutte l’ore  
con quanto stile ed arte potrò farlo”.<sup>48</sup>

Gaspara dimostra qui di avere colto una delle possibili valenze del mito di Progne e Filomela, quella concernente il potere del canto come lamento catartico, capace di *ex-primere*, cioè sfogare gli affetti e insieme rappresentarli.<sup>49</sup> Ma il bel sonetto ci ricorda anche come ogni riscrittura di un

---

<sup>47</sup> G. Stampa, *Rime*, cit., p. 191.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> Proprio alla ‘Gasparina’ un’epistola di Francesco Sansovino aveva consacrato la *Lettura di Benedetto Varchi sopra un sonetto Della gelosia di Monsignor Della Casa* (1545), dove si individuava l’oggetto privilegiato della poesia negli “atti di queste facoltà o potenze c’hanno l’anime nostre la natura di seguire le cose che giovino e schifare le nocevoli, [che] furono chiamate affetti o vero perturbationi da’ Latini; i

mito torni in fondo a dipanare, ad esplicitare ciò che era implicito nel potere evocativo dei nomi propri che esso contiene.<sup>50</sup> Nella memoria dei poeti, poi, la rievocazione dei nomi implica anche il trascinarsi dei luoghi poetici in cui essi compaiono, magari anche quelli non strettamente legati al mito che da quei nomi è identificato: ad esempio, in questo caso, Petrarca (attraverso il quale si potrebbe casomai risalire a Virgilio). Tuttavia, data la funzione estremamente pregnante che la storia dolorosa delle figlie di Pandione e dell'empio Tereo ha in questa composizione di Gaspara, la quale ovviamente conosceva bene le *Metamorfosi*, ci spinge a ipotizzare che l'episodio del libro VI, la più bella e coinvolgente versione del terribile mito mai composta, sia qui alluso in *absentia*, venga cioè considerato un ineludibile presupposto per l'effetto emotivo che l'articolazione dei nomi fatidici – Progne Filomena Tereo –<sup>51</sup> avrebbe dovuto innescare nel lettore.

#### 4. *La Progne epigrammatica di Gabriello Symeoni*

Nel 1559, cinque anni dopo la pubblicazione (postuma) delle *Rime* di Gaspara Stampa, appare un volgarizzamento ovidiano molto *sui generis*, in cui le favole metamorfiche del poeta di Sulmona sono sintetizzate in

---

Toscani, seguitando in questo, come in molte altre cose, i Greci, le chiamavano per appropriato e convenientissimo nome passioni; perciocché tutto l'animo commovendosi in essi ed eccitandosi, viene a patire" (B. Varchi, *Opere*, Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1803, vol. II, pp. 568-578).

<sup>50</sup> Lo dice benissimo, per la cultura greca, Maurizio Bettini: "Esplodendo nella forma del canto di un uccello, il nome proprio mitologico interrompe il normale ordine della natura. L'uccello si configura in questo modo come esito di metamorfosi, residuo concreto e visibile del racconto originario, inquietante presenza – a un tempo se stesso e altro da sé – che fonde in un'unica dimensione quella umana e quella animale [...]. La fonosfera si riempie di racconti" (M. Bettini, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Torino, Einaudi, 2008, p. 151).

<sup>51</sup> La rammemorazione della loro storia ha quindi anche, *en abîme*, la stessa funzione del *carmen* che Filomela incide sulla tela: denuncia una verità occultata dalla tirannia maschile.

epigrammi (con lo schema metrico dell'ottava), e corredate di fasciose incisioni spesso riccamente incorniciate, in una veste grafica di grande eleganza. Si tratta della *Vita et metamorfoseo d'Ovidio* di Gabriello Symeoni,<sup>52</sup> che dedica alla storia di Progne due epigrammi con le relative figure. Anche se, come spesso accade nel volgarizzamento di Symeoni – opera peraltro divulgativa per intenzione programmatica – non vi è una morale precisa che ci segnali il senso esemplare della vicenda, la scelta delle scene che il complesso verbo-visivo dei due emblemi<sup>53</sup> individuano è già di per sé significativa. Il centro di interesse non è ormai più il meraviglioso della metamorfosi, ma i due momenti di massimo scatenamento passionale: *Tereo sforza la cognata Filomela e Progne, Filomena, e Tereo infuriati*. La storia viene dunque posta definitivamente sotto il segno del furore, zona di confine fra l'ira e la follia, estremo distruttivo dell'emotività umana. Bisogna ricordare a questo proposito che, dieci anni esatti dopo la *Progne* del Parabosco, nel 1558, era apparsa a Venezia da Giovanni Ricci una *Progne tragoedia nunc primum edita*, senza indicazione d'autore, ma che era in realtà un'opera giovanile dell'umanista veneziano Gregorio Correr, di schietta imitazione senecana. Quando dunque Symeoni compone i suoi epigrammi, la storia di Progne era ormai stata definitivamente posta sotto il segno del *furor* tragico.

Il primo epigramma sintetizza l'intera prima parte della vicenda, ponendola tutta quanta nella prospettiva dello stupro, che ne rappresenta in effetti la scena madre:

---

<sup>52</sup> Su Symeoni è ancora fondamentale T. Renucci, *Un aventurier des lettres au XVI<sup>e</sup> siècle. Gabriel Symeoni, Florentin 1509-1570?*, Paris, Didier, 1943. E sull'opera qui citata si veda B. Guthmüller, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, cit., pp. 216-218, p. 221, p. 224 e p. 232.

<sup>53</sup> Il *setting* della pagina richiama chiaramente quello dell'emblema, che nel frattempo, con l'edizione lionese Rouillé-Bonhomme del 1548 degli *Emblemata* di Andrea Alciato, si era per così dire canonizzato: titolo, *pictura*, epigramma.

“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>54</sup>

Nella *cauda*, cioè nel punto più esposto dell'epigramma, Symeoni sceglie di incastonare un particolare espresso da Ovidio in soli due versi: “[...] Iugulum Philomela parabat / Spemque suae mortis viso conceperat ensem”.<sup>55</sup> Si direbbe uno spreco, nell'economia così serrata dell'*abregé*, ma il dettaglio era dall'autore evidentemente sentito come irrinunciabile, a conferma di quanto l'interesse della letteratura cinquecentesca per l'episodio andasse prevalentemente nella direzione del patetico.

Il secondo epigramma contiene lo sviluppo e il tragico scioglimento della storia:

“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>56</sup>

Qui nella chiusa epigrammatica, nella fattispecie nel distico a rima baciata che suggella l'ottava, è contenuta la metamorfosi: si cerca di riprodurre l'effetto sorpresa, l'istante puntiforme in cui il meraviglioso si

---

<sup>54</sup> G. Symeoni, *La vita et metamorphoseo d'Ovidio*, Lione, Giovanni di Tornes, 1559, p. 92.

<sup>55</sup> Cfr. P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., p. 236 (VI, vv. 553-554).

<sup>56</sup> G. Symeoni, *La vita et metamorphoseo d'Ovidio*, cit., p. 93. “Bubbola” è parola antica per designare l'upupa, usata anche dal Domenichi nell'*Argomento della tragedia “Progne”* (si veda *infra*).

manifesta, come nell'elegante e decettivo verso di Ovidio, che gioca sul letterale realizzarsi di una similitudine: "Corpora Cecropidum pennis pendere putares: / pendebat pennis [...]".<sup>57</sup> Symeoni attua invece un gioco diverso, basato sulla figura retorica della metonimia: Progne e Filomela, coppia topica che indica la rondine e l'usignolo si mutano... in se stesse. Ancora una volta l'articolazione del nome-*flatus* ha il potere quasi magico di riassumere e condensare l'intero mito.

### 5. Il caso di Giovanni Andrea dell'Anguillara

In una direzione opposta si muove Giovanni Andrea dell'Anguillara (1517-1572?),<sup>58</sup> il cui volgarizzamento integrale delle *Metamorfosi* esce nel 1561, e sarà destinato a un successo tale da subissare il precedente dolciano e ad assumere lo *status* di vero e proprio *long-seller*. Anguillara, oltre a considerare Ariosto e i moderni quali *auctoritates* pari ai classici, dimostra ora, come volgarizzatore, la stessa libertà nei confronti di Ovidio che Parabosco poteva legittimamente esercitare nella sua riscrittura tragica, modulando anche in modo simile la tipologia di riusi dell'originale, di cui anch'egli sfrutta tanto le potenzialità narrative quanto quelle teatrali. Le parole di Ovidio, insomma, vengono 'rubate' per dar vita ad un discorso quasi originale, che parli attraverso la voce antica.

Nella dialettica tra sottrazioni e addizioni che sempre si instaura in simili operazioni di riscrittura, la bilancia pende qui dalla parte delle aggiunte. Assistiamo dunque a vistosi inserimenti, come le trovate di gusto romanzesco dell'harem guardato da eunuchi che Tereo tiene nell'isola di

---

<sup>57</sup> Cfr. P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., p. 242 (VI, vv. 667-668).

<sup>58</sup> Per la vita e le opere di questo autore si veda la voce di C. Mutini in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1961, vol. III, pp. 306-309.

Cipro o dell'uccisione da lui perpetrata dell'equipaggio (ennesima nefandezza).<sup>59</sup> Col conclusivo salto dal balcone dei tre protagonisti, che prelude alle loro metamorfosi ("Lascian le greche allor l'iniquo tetto, / E van fuor d'un balcon per l'aria a volo", dopodiché Tereo "anch'ei fuor dal balcon si lancia e getta"),<sup>60</sup> Anguillara accoglie invece una zeppa di Dolce senza che ci sia più, ora, necessità di non-contraddizione con le immagini: il che mostra un rapporto intertestuale stratificato fra i successivi volgarizzamenti, i cui autori ebbero sempre un occhio di riguardo per il testo dei loro predecessori.

Anguillara attua un più o meno continuo micro-intarsio di particolari inventati, come nella bella ottava con cui traduce i mirabili versi di Ovidio,<sup>61</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:

"Come tallhor 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:  
 Ma di beltà, d'ornamento e d'oro  
 Più bella è in mezzo a lor la Delia loro".<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> Cfr. G. A. dell'Anguillara, *Le Metamorfosi d'Ovidio*, Venezia, Marc'Antonio Zaltieri, 1610, cc. 92v-93r.

<sup>60</sup> Cfr. *ivi*, c. 96v.

<sup>61</sup> Cfr. P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., p. 232: "ecce venit magno dives Philomela paratus, / Divitior forma, quales audire solemus / Naidas et Dryadas mediis incedere silvis, / si modo des illis cultus similesque paratus" (VI, vv. 451-454). È un vero e proprio colpo di scena, mai utilizzato dai tragici cinquecenteschi (per ovvie necessità di unità di luogo, giacché la scena si svolge ad Atene mentre in genere le tragedie sono ambientate in Tracia, nel palazzo regale di Tereo).

<sup>62</sup> G. A. dell'Anguillara, *Le Metamorfosi d'Ovidio*, cit., c. 91v.



Il paragone con Diana è appunto aggiunta del volgarizzatore. 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: l’atteggiamento di fondo, si capisce, è quello dell’amplificazione. Il volgarizzatore attua una sorta di iper-lettura dell’originale, ingrandendone i particolari più sollecitanti o esplicitando ciò che in esso è implicito. In particolare, facendo scorrere il passo di Ovidio sotto la doppia lente del tragico senecano e della passionologia ariostesca,<sup>63</sup> Anguillara 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. Egli aggiunge al binomio ovidiano ira-timore<sup>64</sup> l’elemento dell’amore:

“Tre diero affetti assalto al tracio petto  
Tutti in un punto: Amor, Timore et Ira.  
Amor gli pone inanzi il gran diletto,  
Che sta 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>65</sup>

---

<sup>63</sup> Che il poema di Ariosto fosse letto anche come grande repertorio delle passioni umane, lo dimostra ad esempio Benedetto Varchi che, nel passo citato *supra*, indicava tra le massime autorità poetiche sulla passione della gelosia, oltre al sonetto del Della Casa oggetto della sua lezione, le ottave ariostesche sulla gelosia di Orlando – radice del suo *furor* – nel canto XXIII del *Furioso*.

<sup>64</sup> Cfr. P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., p. 236: “Talibus ira feri postquam commota tyranni / nec minor hac metus est causa stimulatus utraque” (VI, vv. 549-550).

<sup>65</sup> G. A. dell’Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio*, cit., c. 94r.

Nell'ottava successiva, dove l'ira compare sotto la forma delle sue conseguenze (il furore e il desiderio di vendetta), quest'ultima si combina al timore e sembra dover prevalere sull'amore. Anguillara descrive nel frattempo il correlato fisiologico delle medesime passioni, ne analizza la "termodinamica".<sup>66</sup> Il concentrarsi del sangue intorno al cuore decreta una vittoria momentanea dell'amore-desiderio. Ma ciò comporta un ritirarsi del sangue e del *calidus innatus* dalle estremità, il che ha una ripercussione precisa sulla *facies* fisiognomica di Tereo.<sup>67</sup> Tuttavia il moto delle passioni, e dei loro corrispettivi fisiologici non si arresta, e l'ira fa finalmente la sua ricomparsa.<sup>68</sup> Il prevalere della nuova, violenta passione, che acceca l'intelletto ed è dunque affine alla follia,<sup>69</sup> sembra rendere imminente l'assassinio di Filomela:

“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>70</sup>

Tuttavia, l'inaspettato ritorno sulla scena dell'amore giunge a sospendere l'impulso omicida di Tereo, e in qualche modo a mitigarlo,

---

<sup>66</sup> Cfr. *ibidem*: “Il caldo natural s'incontra in tanto, / E fa bollire il sangue intorno al core. / Da la circonferentia al centro corre / Co 'l foco il sangue, e il suo desio soccorre”. Il termine “termodinamica” è preso da M. Vegetti, *Passioni antiche: l'io collerico*, in *Storia delle passioni*, a cura di S. Vegetti Finzi, Bari, Laterza, 1995, pp. 51-53.

<sup>67</sup> Cfr. G. A. dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio*, cit., c. 94r: “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”.

<sup>68</sup> Cfr. *ibidem*: “Ma il cor poi con l'usura il foco rese / Al volto, né fu mai sì rosso unquanco; / E de l'ira, che in lui si fè perfetta / Rendè ogni estremità turbata, e infetta”.

<sup>69</sup> Si ricordi la celebre definizione di Orazio, ripresa da Seneca, per il quale *ira furor brevis est*.

<sup>70</sup> G. A. dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio*, cit., c. 94r.

come Anguillara anticipa in punta d'ottava: "Ma Amor nel suo bel volto a por si venne / E al suo crudo furor troncò le penne".<sup>71</sup> L'ottava successiva riprende però la narrazione da un passo più indietro, recuperando il particolare patetico già caro a Symeoni, della fanciulla che spera di ricevere la morte, unico modo per lavare l'onta di cui, incolpevole, si è macchiata.<sup>72</sup> L'intromissione 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>73</sup> Ma si tratta di una vittoria ancora una volta momentanea: alla fine, l'ira e il furore prenderanno il sopravvento sull'amore e la pietà.<sup>74</sup>

Se amore, timore ed ira sono la triade che governa la psiche di Tereo, quella che si agita nell'anima di Progne dopo la scoperta dell'atto obbrobrioso compiuto dal marito è composta da ira, dolore e pietà. La novità che inserisce Anguillara è esplicitare il ruolo in essa svolto dal dolore. In un primo momento, esso prevale sull'ira, e il colore del volto di Progne lo rivela:

"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>75</sup>

---

<sup>71</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>72</sup> Cfr. *ibidem*: "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".

<sup>73</sup> Cfr. *ibidem*: "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".

<sup>74</sup> Cfr. *ibidem*: "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".

<sup>75</sup> Ivi, c. 95r.

Ma come abbiamo già visto, l'equilibrio delle passioni è sempre instabile, e nel distico finale infatti: "Bench'a cangiarsi il suo color sta poco, / e infiamma il viso suo d'ira, e di foco".<sup>76</sup> Adesso, però, è un atto volontario di repressione delle passioni ad aggravarne la violenza, come era già nell'originale:

"Ben disfogar il duol cerca, e lo sdegno  
 Che dentro la consuma, e la disface:  
 Ma per non si scoprir non ne fa segno,  
 Ma frena 'l pianto, e 'l grido, e duolsi, e tace.  
 Come un rinchiuso acceso arido legno  
 Suol render maggior caldo a la fornace  
 Così la doglia in lei chiusa e ristretta  
 Rende più acceso il core a la vendetta".<sup>77</sup>

Il quarto passaggio vede, ancora una volta, una momentanea sospensione dell'impulso causato dall'intromettersi di una terza passione, la pietà per il figlio Iti:

"Come il dolce figliuol la lingua move  
 Ver lei vinta da l'ira e da la doglia,  
 E le fa mille scherzi e mille prove  
 A fin che dolcemente ella il raccoglie  
 Una nova pietà sì la commove,  
 Che la fa lagrimar contra sua voglia  
 E l'ira, che nel volto havea dipinta,  
 Fu da nova pietà scacciata, e vinta".<sup>78</sup>

Il finale implica che la pietà della sorella, generatrice d'ira, sia maggiore rispetto a quella del figlio, poiché alla sorella è stato rivolto un doppio oltraggio (lo stupro e la mutilazione):

---

<sup>76</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> *Ivi*, c. 96r.

“Ma rivolgendo a la sorella il ciglio,  
Che si duol senza lingua, e senza honore,  
Non può in lei tanto la pietà del figlio,  
Quanto il doppio di lei, danno, e dolore.  
L’istiga l’ira al primo empio consiglio,  
E la nova pietà scaccia dal core:  
E havendo in questa, e in quella luci intese  
Disse in favor de le nov’ire intese”.<sup>79</sup>

## 6. La “*Progne*” di Correr e la sua traduzione

Dieci anni dopo la *Progne* del Parabosco, nel 1558, si stampa a Venezia presso Giovanni Ricci (in “*Accademia Veneta*”) una *Progne tragoedia nunc primum edita*, senza indicazione d’autore, che, come detto, era in realtà un’opera giovanile dell’umanista veneziano Gregorio Correr (1409-1464).<sup>80</sup> La tragedia risale al periodo mantovano del Correr (1426-1427), quando l’autore andava completando la propria formazione umanistica sotto la guida di Vittorino da Feltre. L’opera, “sollecitata dall’interesse del maestro per il teatro greco e latino e dal fervore di studi dei preumanisti veneti sulle tragedie di Seneca”,<sup>81</sup> pur soffrendo ovviamente di un generale senso di rigidità scolastica, presenta molti aspetti interessanti. Benché il punto di riferimento sia dichiaratamente Seneca (“*imitatur in hac tragoedia Senecam in Thieste*” si dice nell’*Argumentum* ad essa preposto, ma il rapporto intertestuale con Seneca vi è in realtà assai più articolato),<sup>82</sup> anche Correr attinge quasi completamente da Ovidio il trattamento del mito, con alcune modifiche e omissioni, tra le quali la più ovvia è quella di non rappresentare le

---

<sup>79</sup> *Ibidem.*

<sup>80</sup> Si veda P. Preto, *Correr Gregorio*, in *Dizionario biografico degli italiani* cit., 1983, vol. 29, p. 499.

<sup>81</sup> Cfr. L. Casarsa, *Introduzione*, in G. Correr, *Progne*, in *Il teatro umanistico veneto. La tragedia*, a cura di V. Zaccaria e L. Casarsa, Ravenna, Longo, 1981, p. 102.

<sup>82</sup> Cfr. G. Correr, *Progne*, cit., p. 129.

metamorfosi.<sup>83</sup> Sul piano strutturale, da Seneca deriva ad esempio l'aggiunta del prologo affidato all'ombra di Diomede; anche i personaggi ovidiani sono contaminati con alcuni eroi del teatro tragico senecano (Tereo con Giasone e con Tieste; Progne con Medea, Fedra e Andromaca; Iti con Astianatte).<sup>84</sup> Benché si possa dire che in realtà Correr abbia colto alcune virtualità senecane già presenti nel testo ovidiano, è innegabile che a livello della tramatura testuale egli attui un vero proprio intarsio di tessere, tra le quali la massa dei prelievi dall'autore di Cordoba è nettamente preponderante sulle citazioni di Ovidio. Tuttavia è anche significativo che queste ultime si infittiscano in corrispondenza alle aree del racconto ovidiano di maggiore pregnanza drammatico-patetica. Quando nel terzo atto Pisto (fedele servitore come da *nomen-omen*, nella sua veste di superstite alla strage dell'equipaggio di Tereo, assume la stessa funzione rivelatrice che in Ovidio ricopriva la serva recante la tela tessuta da Filomela, particolare qui non ripreso) riferisce lo stupro della fanciulla, molti particolari vengono ricalcati tanto dalla descrizione ovidiana, spesso con ripresa di termini ed espressioni (Correr: "Faucibus radix micat" e Ovidio: "radix micat ultima linguae"),<sup>85</sup> quanto dal discorso di Filomela (Correr: "movebo saxa et conscios facti deos", che riassume Ovidio, *Metamorfosi*, VI, vv. 547-548: "Implebo silvas et conscia saxa movebo. / Audiet haec aether, et si deus ullus in illo est").<sup>86</sup> La forza retorica dell'umiliata e offesa Filomela ovidiana porta Correr a prestare qualcuna

---

<sup>83</sup> Cfr. L. Casarsa, *Introduzione*, cit., p. 104: "Per la struttura di base egli trae dal racconto ovidiano alcune tessere e ne arricchisce di sfumature personaggi e situazioni, usufruendo spesso di spunti offerti da Seneca. La trama dell'opera rispetta la successione degli avvenimenti tramandata nelle *Metamorfosi* e si articola appunto secondo gli schemi teatrali del tragediografo latino".

<sup>84</sup> Si veda *ivi*, p. 105.

<sup>85</sup> Cfr. rispettivamente G. Correr, *Progne*, cit., p. 144 (v. 433) e P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., p. 236 (VI, v. 557).

<sup>86</sup> Cfr. G. Correr, *Progne*, cit., p. 144 (v. 420) e P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., p. 236.

delle sue parole anche alla sua Progne, nella sconvolta replica al discorso di Pisto.<sup>87</sup> Altri riusi significativi dei momenti più intensi del *páthos* ovidiano non mancano lungo tutto l’atto terzo e il quarto, che condensa le principali vicende della narrazione dalla liberazione di Filomela all’immondo banchetto.

La *Progne* che nel 1561 venne pubblicata, sempre a Venezia, sotto il nome di un altro instancabile demiurgo dell’editoria come Ludovico Domenichi, è invece una interessante traduzione, relativamente fedele, del testo di Correr. Questo fatto pone in qualche misura il problema di come potesse – anche nel contesto di disinvoltissima pratica del plagio che caratterizzava il suo *milieu*, e considerata anche la concezione agonistica della traduzione allora corrente – aver spacciato per propria una tragedia già edita, per quanto anonima. Non che la versione del Domenichi non abbia alcun pregio che la renda apprezzabile autonomamente rispetto al modello. La traduzione di Domenichi rende il testo correriano, spesso scabro, più aperto e diffuso, mantenendo però un tono generalmente elevato, un stile tragico dalla buona tenuta, che rispetta anche le punte espressionistiche dell’originale. I momenti di maggiore libertà traduttiva si hanno nei cori; per inciso, si osserva che nelle aree dove Correr cita maggiormente Ovidio, gli interventi di Domenichi sono più radi. Per il resto, questi tende ad amplificare l’originale soprattutto nelle descrizioni di bellezze femminili, recuperando i *tópoi* della lirica cortese e petrarchesca, e a volte citando tessere e interi versi del Petrarca. Ad esempio, nell’atto II Tereo racconta la morte per mare di Filomela, ovviamente frutto della sua fantasia:

---

<sup>87</sup> Cfr. G. Correr, *Progne*, cit., pp. 143-145.

“Mancò il vago splendor de le vermiglie  
 gote, che rose et gigli eran pur dianzi,  
 enfiar l’afflitte e dilicate membra,  
 et finalmente dal dolor soverchio  
 sopraffatta chinossi in grembo il capo  
 da la morte aggravato: il corpo allora  
 a resolver si venne in freddo estremo  
 et l’anima di lei candida et pura  
 se ne fuggì volando a miglior vita.  
 Non s’era ancora in lei smarrito affatto  
 lo splendor che solea farla sì vaga,  
 ma, (quel ch’a poche o nulle avviene),  
 morte bella pareo nel suo bel viso”.<sup>88</sup>

Il contesto patetico delle sofferenze di Filomena attrae anche altrove qualche inserto petrarchesco.<sup>89</sup> Ad esempio, se l’ovvia tessera “a l’aura sparsi” da *Rerum vulgariū fragmenta*, 90, v. 1 può non avere alcun significato specifico nel verso (“Senza ordin porterengli a l’aura sparsi”), non così forse nel passo seguente: “Et questi bei capei, ch’a l’aura sparsi / vincean l’or di luce e di splendore, / come stanno or così negletti et irti, / senza ornamento alcun, sopra il tuo collo?”.<sup>90</sup> L’amplificazione dei versi di Correr che ripercorrono il canone delle bellezze (prima dei capelli erano citati il colorito del viso e gli occhi)<sup>91</sup> è traumaticamente accostata ad una notazione iperrealistica: “Et come i bianchi e dilicati piedi / di così grave puzzo or lordi sono?”.<sup>92</sup> L’inserto petrarchesco ha contribuito così a rafforzare il calcolato contrasto. Petrarca viene citato anche talvolta nei cori, nell’ambito del perseguimento di un linguaggio tragico elevato ma al

<sup>88</sup> L. Domenichi, *Progne*, in *Il teatro umanistico veneto. La tragedia*, cit., pp. 196-197 (vv. 348-360). Il luogo petrarchesco citato è *Triumphum mortis*, I, v. 172.

<sup>89</sup> Cfr. per esempio L. Domenichi, *Progne*, cit., p. 205: “Fu del virgineo fior spogliata e priva” (v. 655). Con rinvio a F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 1151: “L’alma d’ogni suo ben spogliata e priva” (294, v. 5).

<sup>90</sup> Cfr. L. Domenichi, *Progne*, cit., p. 210 e p. 213 (v. 827 e vv. 934-937).

<sup>91</sup> Si veda ivi, p. 213 (vv. 929-934) e G. Correr, *Progne*, cit., p. 148 (vv. 573-577).

<sup>92</sup> Cfr. L. Domenichi, *Progne*, cit., p. 213 (vv. 938-939). E si veda G. Correr, *Progne*, cit., p. 148 (vv. 576-577).



contempo plausibile, quasi popolare (dove gli echi dei poeti fossero attinti come da un patrimonio comune di sentenze), che già avevamo notato in Parabosco (con esiti forse un poco più originali); ad esempio in un coro che deplora l’instabilità delle sorti regie alla fine del lunghissimo atto III: “Et volge i regii cor l’empia fortuna / che stato non han mai più che la luna”,<sup>93</sup> che combina *Rerum vulgarium fragmenta*, 118, v. 7 e 237, v. 21. I prelievi danteschi – sempre nell’ambito dei materiali più noti e quasi proverbiali della *Commedia* – sono invece finalizzati prevalentemente all’allestimento di una tonalità infernale, adatta alle atmosfere tenebrose della vicenda, a partire dallo stesso *incipit*, in cui a parlare è l’ombra di Diomede: “Io me ne vengo da l’oscure grotte / de l’empio re de le perdute genti / et son mandato a riveder le stelle / et l’aer vostro luminoso [...]”<sup>94</sup>.

A un propagarsi inerziale della tradizione allegorica medievale, giunta fino a Correr e accettata da Domenichi, va infine attribuita l’interpretazione delle metamorfosi contenuta nell’*Argomento della tragedia “Progne”*:

“Dicono le favole che Tereo fu figliuolo di Marte, perché fu tiranno molto crudele et sanguinoso, et della ninfa Bistonide, da lui sforzata. Dicesi che Progne fu trasmutata in una rondine et Filomela nell’uccello del suo nome, cioè nel luscignolo, et Tereo in bubbola, la quale ha la cresta, per mostrare come egli era re. Vive questo uccello di sterco, per memoria del figliuolo che da lui fu mangiato”.<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> Cfr. L. Domenichi, *Progne*, cit., p. 223 (vv. 1315-1316).

<sup>94</sup> Cfr. *ivi*, p. 187 (vv. 1-4). Danteschi sono anche i luoghi seguenti: “Io giuro a te per questa oscura notte / e per lo re de le perdute genti” (*ivi*, p. 214, vv. 973-974), nel mezzo del grande monologo di Progne al terzo atto; e “l’alme giunte a le basse / rive di Stige amara / non torneranno a riveder le stelle / né l’altre cose belle” (*ivi*, p. 201, vv. 522-525), nel coro che conclude il secondo atto. Si veda Dante Alighieri, *Inferno*, III, v. 1 e XXXIV, v. 137.

<sup>95</sup> L. Domenichi, *Progne*, cit, p. 184.

### 7. Ludovico Domenichi, autore della “Progne”

Nel complesso, comunque, la traduzione di Domenichi rimane appunto una traduzione. Tuttavia, leggere questa Progne come se fosse effettivamente opera originale del Domenichi – con un occhio al paradosso di Pierre Menard –<sup>96</sup> potrebbe essere un esperimento interessante e legittimo. Se Domenichi infatti si permise di pubblicare una tragedia di un altro autore, vecchia di più di un secolo, a proprio nome (a prescindere dal fatto che egli ne subodorasse o meno la corretta attribuzione e datazione),<sup>97</sup> è necessario leggerla come se si trattasse di un testo cinquecentesco scritto da Ludovico Domenichi (così ad esempio fa anche Alessandro Bianchi nel suo bel saggio sulla tragedia cinquecentesca), in primo luogo perché se il traduttore riteneva di poter scommettere sulla piena attualità del testo correriano, è giocoforza per noi prendere sul serio questa appropriazione, se vogliamo capire in che modo tale testo potesse parlare ai suoi contemporanei.

La tragedia in questione, innanzitutto, con i suoi eccessi orrorifici, perlomeno all'altezza di quelli delle sue fonti, poteva ben soddisfare una richiesta crescente di tinte forti, tipica del secondo Cinquecento. Il soggetto è scelto per superare in ciò quello di Medea – del resto anch'esso poco frequentato in questo secolo –<sup>98</sup> come rivela Progne stessa:

“Di fanciullo, et fratel macchiò nel sangue  
Medea le crude abominose mani:  
Ma posto col mio error questo fia nulla,  
O detto almen lievissimo peccato”.<sup>99</sup>

---

<sup>96</sup> Si veda J. L. Borges, *Pierre Menard, autore del “Chisciotte”*, in Id., *Tutte le opere*, trad. it. a cura di D. Porzio, Milano, Mondadori, 1984, vol. I, pp. 649-658.

<sup>97</sup> E non pensasse piuttosto, come si sostenne nel Settecento, a un autore antico il cui nome si fosse perso nelle nebbie del tempo.

<sup>98</sup> Cfr. A. Bianchi, *Alterità ed equivalenza. Modelli femminili nella tragedia italiana del Cinquecento*, cit., p. 154.

<sup>99</sup> L. Domenichi, *Progne*, cit., p. 219 (vv. 1152-1155).

Le promesse vengono abbondantemente mantenute; l'effettistica macabra raggiunge l'acme nella scena dell'assassinio di Iti, svolta in una vera e propria stalla degli orrori, dove Diomede nutriva i suoi cavalli di carne umana (e "Poi le teste degli huomini ancho molli / Di sangue, sospendeva a le tremende / Porte stillanti ognhor marcia e spavento"),<sup>100</sup> infestata per di più dai fantasmi degli uccisi che perseguitano il fantasma dell'uccisore... Inutile dire che la "notomia" del fanciullo è descritta anch'essa con dovizia di truci particolari. Al contrario del Parabosco, Domenichi non sembra attribuire un grado maggiore di colpa all'uno piuttosto che all'altro coniuge. Condanna egualmente Tereo, tipo del tiranno che si fa tiranneggiare dalla propria lussuria (secondo la tipicità stigmatizzata da Platone nella *Repubblica*, e prevedibile data la matrice stoica del senecismo), e Progne, la donna incapace di padroneggiare la propria naturale passionalità. E se Tereo nel finale si pente, realizzando appieno così il didascalismo con la quale la figura regale maschile è trattata nella tragedia del secondo Cinquecento,<sup>101</sup> Progne non si pente affatto. Possiamo dunque concordare con Alessandro Bianchi, che non riconosce complessivamente alla tragedia "alcun intento parenetico".<sup>102</sup>

La tonalità prevalente in essa sembra essere peraltro una cupa disillusione che si stende piuttosto uniformemente su ogni azione umana, per la quale forse si potrebbe richiamare, con molta cautela, un certo pessimismo antropologico di stampo protestante. Un sospetto del genere (si veda *supra*) era stato avanzato anche per la *Progne* di Parabosco. Ma si sa che il Domenichi nutrì sempre (anche nei suoi ultimi anni, quando era ben assestato alla corte dei Medici) una notevole attrazione per le correnti

---

<sup>100</sup> Cfr. *ivi*, pp. 227-228 (vv. 1445-1450).

<sup>101</sup> Si veda A. Bianchi, *Alterità ed equivalenza. Modelli femminili nella tragedia italiana del Cinquecento*, cit., p. 204.

<sup>102</sup> Cfr. *ivi*, p. 152.

religiose evangeliche, e – cosa interessante per il presente discorso – in particolare pubblicò, nel 1547, una traduzione del *De incertitudine ac vanitate scientiarum* di Cornelio Agrippa. Ancora Agrippa verrà da lui saccheggiato nel trattato *La nobiltà delle donne* (1549), in cui si afferma l'assoluta superiorità del sesso femminile. Giustamente, è stato sottolineato il carattere paradossale e provocatorio di una simile affermazione, non senza una strizzata d'occhio al pubblico, da sempre nutrito, delle gentili lettrici. Anche nella *Progne*, la guerra dei sessi che vi si accenna non pare avere particolari basi ideologiche, oltre ad essere inquadrata in un contesto politico, e cioè nella squilibrata contrapposizione di forze tra Atene e la Tracia:

“Io sola potrò più che tutta Atene,  
io sola altrui porrò tema e spavento.  
Stien pure i re, quanto si voglia, in pace:  
et d'ora innanzi i padri impareranno  
a non ingiuriar le lor consorti”.<sup>103</sup>

Ma è innegabile che alla ribollente psiche di *Progne* sia quivi dedicato, se non l'assenso o la simpatia dell'autore, il più e il meglio della sua scrittura tragica. La sua lunga tirata centrale, solo intervallata dalle repliche di una balia stoiceggiante (che per esempio afferma che “quanto la mente è più dimessa / Tanto a calcarla ha più forza il dolore”),<sup>104</sup> mira a tratteggiare – tramite “i concetti”, “il sermone” e “l'artificio di quello” – il divenire della passione, il formarsi della traiettoria degli affetti e delle metamorfosi emotive della protagonista. In lei, come nella *Progne* di Anguillara, gioca la triade dolore-ira-pietà. Quest'ultima passione, nel programma di vendetta della protagonista, deve essere repressa: “Et

---

<sup>103</sup> L. Domenichi, *Progne*, cit., p. 215 (vv. 1022-1026).

<sup>104</sup> Cfr. *ivi*, p. 216 (vv. 1040-1041).

caccierò da me, se pure avesse / Pietà, sì come in donna, alcun ricetta".<sup>105</sup> Già secondo Aristotele quello femminile è il sesso maggiormente incline alla pietà: le stesse Furie, richiamate dalla loro "viperea valle",<sup>106</sup> non saranno sufficiente ausilio alla vendetta dell'eroina forse proprio in quanto donne.

La caratteristica della psiche di Progne, però, così come rappresentata da Domenichi, è l'oscillazione.<sup>107</sup> La sua è una psiche sdoppiata, che deriva forse dallo sguardo sdoppiato di Progne in Ovidio: "Misera madre / ve' con che atroce, et furioso aspetto / minacciosa, et crudel, guarda il figliuolo, / et la sorella offesa a un tempo mira: / parmi che l'ira, e 'l duol crescano in lei".<sup>108</sup> La scansione delle passioni ormai ci è nota: l'orrendo proposito partorito da ira e dolore non può stabilizzarsi subito, e così abbiamo una prima oscillazione. Ma non è la pietà, in un primo momento, a interporsi ("Ma che? Del fatto poscia avrai vergogna?"): questa interverrà in un secondo momento.<sup>109</sup> D'altra parte la stessa pietà è in lei sdoppiata. Per ora è infatti solo pietà per la sorella:

"D'un lato la pietà mi spinge, il nome  
da l'altra mi ritien di madre, et vieta:  
perdonami, sorella, anzi acconsenti  
che passi tanto error senza gastigo.  
Una et sola speranza è de la madre  
misera, l'innocente fanciulletto:  
et è del ventre mio cara fattura  
Iti, pegno del padre, unico et fermo  
de la famiglia sua scampo et sostegno".<sup>110</sup>

<sup>105</sup> Cfr. *ivi*, p. 214 (vv. 979-980).

<sup>106</sup> Cfr. *ibidem* (v. 984).

<sup>107</sup> Cfr. *ivi*, p. 220 (vv. 1201-1205): "Madre, io confesso il ver, l'animo infermo / da diversi pensieri è combattutto / sì come nave da contrari venti, / quando per alto mar guerra sostiene / c'hor d'una è risospinta, hor d'altra parte".

<sup>108</sup> Cfr. *ivi*, p. 218 (vv. 1114-1119). Con rinvio a Ovidio, *Metamorfosi*, VI, vv. 629-631.

<sup>109</sup> Cfr. L. Domenichi, *Progne*, cit., p. 218 (v. 1139).

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 220 (vv. 1206-1214).

Ma dalla considerazione del figlio – come già Ovidio con finezza psicologica aveva insegnato – è inevitabile passare al padre, e così è lo stesso flusso del discorso che porta Progne a rievocare lo stupro della sorella e a rinnovare dunque l’ira e il dolore (dove vediamo galleggiare l’ovidiano “A! quam / es similis patri” di *Metamorfosi*, VI, vv. 621-622):

“Dunque io dopo sì grave ingiuria, et danno  
 Misera a vendicarmi avrò rispetto,  
 Con ogni guisa ancor di tradimento?  
 Muoia questo fanciul: ché non è mio;  
 ahi ch’è troppo somiglia a l’empio padre!”<sup>111</sup>

I termini “ira” e “furore”, quasi ossessivamente ripetuti, diventano quasi incarnazione delle furie passionali che portano Progne verso l’inevitabile esito:

“Impara finalmente, ardit Progne,  
 a far qualche onorata et nobil pruova  
 dal traditore, e infama tuo marito!  
 Tutto l’infuriato animo ondeggia  
 et, postosi in oblio d’esser più madre,  
 tutta sorella io son, tutta vendetta.  
 Confesso. Esca del cuor l’ira e ’l furore.  
 Quanto stolta, et sarei fuor di me stessa  
 s’io commettessi error tanto solenne:  
 ma muoia il frutto pur del ventre mio  
 et l’ira, e la vendetta abbia il suo luogo:  
 a lui vo’ nel furore essere io prima”.<sup>112</sup>

In generale si può dire che il lungo monologo sia un tentativo (non sempre riuscito, in verità) di analisi del decorso della psiche di Progne da uno stato psichico sconvolto alla follia vera e propria, al *furor* nel suo senso patologico.

<sup>111</sup> Ivi, p. 221 (vv. 1237-1238).

<sup>112</sup> *Ibidem* (vv. 1239-1250).

### 8. *Per concludere*

Seguire le vicende di Progne nel Cinquecento ci ha permesso di tratteggiare un percorso intertestuale complesso, a più dimensioni. In esso le riscritture dialogano, in primo luogo, con il loro ipotesto ovidiano, sfruttandone come abbiamo visto tutte le risorse sia implicite che esplicite, e attingendo alle sue riserve di *enárghēia* con profondità di lettura ma senza alcuna soggezione autoritativa. Infatti il rapporto di parità che, come ha ben mostrato il Guthmüller, si instaura in quel secolo tra antichi e moderni, favorisce la contaminazione, all'interno delle singole riscritture, delle matrici antiche con una gamma abbastanza vasta di materiali ‘volgari’, da Petrarca ad Ariosto. Un dialogo serrato si instaura anche tra le singole riscritture appartenenti ad un medesimo genere, così che elementi dell’*Ovidio* di Bonsignori possono sopravvivere fino ad Anguillara; dal canto suo un Domenichi non ha presente solo, come è lapalissiano, il testo di Correr e quello di Ovidio,<sup>113</sup> ma quasi sicuramente (anche se non lo cita in modo diretto) l’esperimento tragico *princeps* di Parabosco. Il quale appare sempre più uno snodo decisivo nella rinnovata fortuna cinquecentesca del mito di Progne: la “tragedia nova” del musicista veneto, infatti, diede l’avvio – e in un certo senso il ‘la’ – alla successiva riscoperta di quello; senza di essa la focalizzazione tragica degli ‘emblemi’ di Symeoni, e soprattutto la rilettura in chiave di analisi passionale compiuta da Anguillara non sarebbero state forse possibili. Tale fatto mostra tra l’altro come le riscritture dialoghino tra loro anche orizzontalmente, da un genere all’altro.

---

<sup>113</sup> In termini genettiani il testo di Domenichi si può definire, rispetto ad Ovidio, un iper-ipertesto. Si veda G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 248, n. 1.

I casi opposti e complementari degli epigrammi di Symeoni e del sonetto di Gaspara ci hanno permesso poi di superare un'altra soglia, quella che per usare le parole di Monella separa il "mito" dal "simbolo letterario", coppia che d'altra parte tende a sovrapporsi alla divaricazione esistente nella tradizione tra la Progne drammatico-narrativa – che si rifà principalmente a Ovidio – e quella poetico-elegiaca, di matrice soprattutto virgiliana.<sup>114</sup> La potente riattivazione delle *Metamorfosi* alla quale si assiste nella prima metà del secolo portò a una cospicua reviviscenza della mitologia classica in generale, e dunque anche del racconto di Progne, il quale però godeva, come si è visto, già nel Medioevo e fino alla prima metà del Cinquecento, di uno statuto particolare. Esso era scarsamente connotato sul piano allegorico già nel Trecento, e fu precocemente rielaborato nel secolo successivo tanto in chiave cavalleresco-romanzesca quanto tragica. Così, di riscrittura in riscrittura, dalla metà del Cinquecento l'interesse dei contemporanei per questo mito si trasferisce con tutta evidenza dal suo significato didascalico (enciclopedico e morale) a occasione di rappresentazione delle dinamiche affettive e della loro degenerazione patologica. E il palazzo di Tereo diviene non soltanto il teatro grondante sangue di un assurdo *grand guignol* mitologico, ma anche una sorta di laboratorio per lo studio delle passioni.

---

<sup>114</sup> Si veda Virgilio, *Georgiche*, IV, 15, vv. 511 e ss. e Id., *Ecloghe*, VI, vv. 78-81. Sulla tradizione medievale di Progne e soprattutto sul *Carmen de Filomena* è prezioso M. Bettini, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, cit., *passim*.



Copyright © 2011

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /  
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*