

PROCNE E TEREIO NEI TESTI TRAGICI E NELLE OPERE PITTORICHE
TRA XVI E XVII SECOLO. ALTERNE VICENDE DI UN MITO
TRA FORTUNA E DAMNATIO MEMORIAE

Nel corso del XVI secolo, la consuetudine degli artisti con le traduzioni in volgare delle *Metamorfosi*¹ – arricchite da raffinate illustrazioni dall'evidente intento didascalico² – e la diffusione di un tipo di teatro «tragico» fortemente incentrato sul *furor* di eroine in preda a passioni foriere di sventura³, ha portato alla creazione di opere d'arte e di testi letterari di grande suggestione, dedicati a queste figure femminili fortemente volitive, che trasgrediscono ogni regola pur di realizzare i propri scopi, fino all'inevitabile dannazione.

Eroine che ingannano, tradiscono, giungono persino ad uccidere e a mettere a repentaglio i fondamenti stessi della vita associata, ma vivono anche una condizione tormentata e ambigua, essendo vittime e colpevoli allo stesso tempo.

Nel Cinquecento, tra queste eroine «estreme», Procne occupa di certo un posto di rilievo e rientra a pieno titolo fra i personaggi del repertorio tragico⁴. La sua fortuna nella letteratura scenica fin dall'Antichità ci è oggi testimoniata soltanto da una scarsa quantità di frammenti e dai pochi titoli di drammi perduti, dal *Tereus* di Sofocle⁵ al *Tereus* di Livio Andronico a quello di Accio. Per gli antichi, la posizione del personaggio di Procne si poteva mettere in relazione con Medea, con Agave, con Clitennestra, con Ino per la sua dichiarata disponibilità a compiere qualunque *nefas* pur di vendicare l'oltraggio inferto alla sua famiglia dal marito Tereo⁶.

Questo mito si prestava quasi naturalmente a divenire materia di tragedia: il tema del re malvagio e della sua efferata lascivia, lo stupro e la mutilazione inferta a Filomela,

¹ La ricezione dei miti ovidiani da parte del pubblico e in particolare degli artisti nel corso del Cinquecento è stata molto influenzata dalle vignette che corredevano le traduzioni in volgare del poema. A Venezia nel 1497 viene pubblicato l'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* in cui il testo di Giovanni de' Bonsignori e le allegorie di Giovanni del Virgilio risalgono ancora al XIV secolo, ma le xilografie sono di grande modernità, improntate allo spirito rinascimentale e caratterizzate da grande vivacità espressiva. Negli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento, poi, la traduzione delle *Metamorfosi* più letta è quella in ottava rima del veneziano Niccolò Degli Agostini, (pubblicata nel 1522 e in seguito più volte ristampata). Il volgarizzamento di Degli Agostini si fregia di un nuovo corredo composto da settantadue vignette e accentua il carattere «cortese» e cavalleresco del racconto, allontanandosi dalle precedenti interpretazioni moraleggianti. Nel corso del XVI secolo il testo latino delle *Metamorfosi* è sottoposto a un'integrale riscrittura sul piano linguistico e strutturale; in particolare, l'editoria veneziana si adopera per innalzare il testo dell'*Orlando Furioso* a equivalente moderno dell'*epos* antico e l'associazione del *Furioso* alle *Metamorfosi* è testimoniata anche dall'influenza che esso ebbe sulle due maggiori traduzioni ovidiane del Cinquecento, quelle di Ludovico Dolce (1553) e di Giovanni Andrea dell'Anguillara (1561). A questo proposito, si veda: JAVITCH 1999 e GURRERI 2009.

² Cfr. HENKEL 1930, HUBER-REBENICH 1992, pp. 123-133, GUTHMÜLLER 1996, pp. 257-262; GUTHMÜLLER 1997; GUTHMÜLLER 2008; ANDREOLI 2012, pp. 110-125.

³ A questo proposito si veda COSENTINO 2006, p. 68.

⁴ GUASTELLA 2006, p. 188.

⁵ Per i frammenti superstiti del *Tereo* di Sofocle cfr. MILO 2008; per quello di Livio Andronico RIBBECK³ 1897, p. 4.; per quello di Accio RIBBECK³ 1897, pp. 252-254.

⁶ Sul mito di Procne nella tradizione letteraria greca e romana si veda MONELLA 2005a e MONELLA 2006.

l'uccisione cruenta del figlioletto compiuta da Procne in preda alla furia della vendetta potevano essere narrati in tragedie di ispirazione senecana, cosa che non sfuggì ai letterati del Cinquecento, soprattutto in ambito veneziano.

Nella arti visive, invece, la vicenda a tinte fosche di Procne, Tereo e Filomela ha avuto un destino enigmatico⁷. Rare rappresentazioni pittoriche, spesso eseguite senza svelarne gli aspetti più crudi e inquietanti. I primi esempi significativi si ritrovano nelle incisioni che corredano le traduzioni delle *Metamorfosi* pubblicate in Francia e in Germania.

Nel 1557 Jean de Tournes stampò a Lione *La Métamorphose d'Ovide figurée*, il primo rifacimento delle *Metamorfosi* ovidiane che riuniva nella sintesi di ogni singola pagina immagini e testo, e cioè i versi attribuiti a Barthélemy Aneau che riassumono le favole ovidiane e le xilografie di Bernard Salomon che le rappresentano⁸. Le immagini bellissime prendono decisamente il sopravvento sul testo e contribuiscono a condensarne i contenuti, ai fini di un migliore intento divulgativo.

La diffusione nordica delle *Metamorfosi* lionesi fu poi accelerata dalle copie in controparte realizzate dall'incisore tedesco Virgil Solis, impiegate per illustrare varie edizioni, di cui le prime furono quella latina e quella bilingue latino / tedesco, entrambe stampate a Francoforte nel 1563. Nella prima delle vignette che Bernard Salomon realizzò per *La Métamorphose d'Ovide figurée*⁹ (successivamente ripresa da Solis¹⁰) compare il tema delle nozze infauste di Procne e Tereo (Fig. 1 e Fig. 2). Come nel caso di Medea e Giasone, esse non erano state accompagnate dalle divinità tradizionali (Giunone, Imeneo, le Grazie) e avevano visto invece l'intervento delle Eumenidi-Erinni, le divinità infernali che vendicano i delitti tra consanguinei, presagio di sciagura. La cerimonia si configura quindi come un matrimonio «tragico» (in linea con un diffuso motivo del teatro attico fondato sullo scambio delle fiaccole nuziali con quelle del rogo funebre¹¹), consumato in un'aura funesta cui contribuisce la ripresa del nesso virgiliano *pronuba Iuno* – dalle infauste nozze di Didone (*Aen.* VI 166) – e a cui dona una luce ancora più sinistra la presenza del gufo, uccello del malaugurio, appollaiato in cima al talamo nuziale¹²:

[...] non pronuba Iuno,
non Hymenaeus adest, non illi Gratia lecto;
Eumenides tenuere faces de funere raptas,
Eumenides strauere torum, tectoque profanus
incubuit bubo thalamicus in culmine sedit.
hac aue coniuncti Procne Tereusque, parentes
hac aue sunt facti. [...] ¹³

⁷ Per quanto riguarda l'iconografia del mito di Procne nella pittura vascolare e nella scultura antica si veda MOSCATI CASTELNUOVO, pp. 140-141. Per quanto riguarda l'iconografia nelle pitture e nelle incisioni che corredevano le traduzioni in volgare dal XV al XVII secolo cfr. CAVANNA 2013.

⁸ A questo proposito si veda ANEAU 1552, BARDON 1976, pp. 71-90, MALENFANT - MOISAN 1993, pp. 35-52, CARACCILO 2003, pp. 40-67, SHARRATT 2005.

⁹ Bernard Salomon, Tereus, Progne et les Furies, xilografia, in *La Métamorphose d'Ovide figurée* 1557, p. 69.

¹⁰ Virgil Solis, *Nuptiae Terei et Progne*, xilografia, in POSTHIUS 1563, libro VI, imago IV, p. 71.

¹¹ Cfr. REHM 1994.

¹² ROSATI 2009, p. 323.

¹³ *Ov. Met.* 6. 428-433. Le citazioni riguardo il mito di Procne sono tratte da ROSATI 2009 (testo critico basato sull'edizione oxoniense di R. Tarrant, traduzione di G. Chiarini). Per quanto riguarda il mito di Procne, Tereo e Filomela si vedano BÓMER 1976 e CURLEY 2003, pp. 163-197.

Ma né Giunone pronuba, né Imeneo,
 né una sola Grazia fu presente a quel matrimonio:
 le Eumenidi ressero le faci sottratte ad un funerale,
 le Eumenidi prepararono il letto, sul tetto calò un gufo
 immondo andando a posarsi sul colmo del talamo.
 Unitisi con tali auspici Tereo e Procne, con tali auspici
 divennero genitori [...].

Procne, in terra trace, sente una profonda nostalgia della propria patria, Atene, e della sorella, che vive là con il padre; un giorno, quindi, riesce a convincere il marito a mettersi in viaggio per andare a prendere Filomela e condurla per qualche tempo da lei. L'incontro con la giovane donna, dotata di rara bellezza, sarà fatale: Tereo se ne invaghisce a prima vista e, in linea con la sua condotta barbara e lussuriosa, inizia a ordire ogni genere di trame, determinato a farla sua.

Come sottolinea Rita Degl'Innocenti Pierini, è nella tragedia di Accio che si ritrova la descrizione della follia d'amore che travolge il re trace (*Tereus indomito more atque animo barbaro / conspexit in eam; amore vecors flammeo, / depositus, facinus pessimum ex dementia / confingit*, vv. 636-639 Rib.), conseguenza di una prepotente libido di natura barbarica e irrazionale, che lo spingerà a compiere il crimine orrendo nei confronti della cognata¹⁴.

Nel testo ovidiano, il toccante momento del saluto tra Filomela e il padre Pandione – un saluto che assumerà i connotati di un addio – è narrato con delicatezza di accenti.

Pandione unisce nella propria la destra di Tereo e di Filomela. Questo gesto aveva un ruolo importante nella cerimonia nuziale, dove la *iunctio dextrarum* a opera della pronuba sanciva l'unione degli sposi. Con tutta probabilità Ovidio sta alludendo alla versione alternativa del mito¹⁵, secondo la quale Tereo, fingendo che Procne fosse morta, otteneva in sposa da Pandione anche la seconda figlia.

La scena commovente di commiato tra Pandione e la figlia viene ambientata da Salomon¹⁶ e da Virgil Solis¹⁷ sulle rive del mare, allorché la nave di Tereo è già pronta a salpare (Fig. 3). Nella vignetta, viene sviluppata sullo sfondo la bellissima descrizione della città con le sue mura turrite e le insenature del golfo, mentre, in primo piano, alla scena del commiato da Pandione viene accostata la sequenza immediatamente successiva, che ci mostra la simulata galanteria di Tereo: già a bordo dell'imbarcazione, egli aiuta con entrambe le mani Filomela a scendere dalla passerella lignea protesa tra gli scogli della riva e il naviglio stesso.

Nel volgarizzamento trecentesco di Giovanni de' Bonsignori, Tereo conduce Filomela in una stalla – appena sbarcati – traducendo l'espressione ovidiana «in stabula alta» (*in una stalla remota*) per renderle palese la sua passione e usarle violenza¹⁸. Nella traduzione di Niccolò Degli Agostini, invece, Tereo inscena un vero e proprio corteggiamento nei confronti

¹⁴ TREGGIARI 1991, p. 151 e p. 164.

¹⁵ Apollod. *Bibliotheca*, 3, 14.8; Hyg. *Fab.*, 1. 45.

¹⁶ Bernard Salomon, Pandion, Thereus et Philomele, xilografia, in *La Métamorphose d'Ovide figurée*, p. 70.

¹⁷ Virgil Solis, *Philomela committitur Thereo*, xilografia, in POSTHIUS 1563, libro VI, imago V, p. 72.

¹⁸ BONSIGNORI 1497, libro VI, f. Lir. Per l'edizione critica dell' *Ovidio Metamorphoseos vulgare* si veda ARDISSINO 2001. Come loci paralleli per quanto riguarda l'imprigionamento in una stalla, si possono citare i seguenti passi tratti dalla tragedia greca: Eur. *Or.* 1448-1449, *Bacch.* 549, 611, fr. 425 Kannicht.

di Filomela in un bosco ombroso: l'uomo cerca di blandire la giovane donna con parole d'amore, esprimendo la sua infatuazione e cercando di insinuare nella mente di lei l'idea che tradire la sorella non sia un peccato¹⁹.

Nella traduzione di Ludovico Dolce si legge che la stalla in cui Tereo conduce Filomela è situata in una «selva oscura»²⁰: in un certo senso, il luogo scelto da Tereo per lo stupro evoca subito risonanze sinistre e risulta l'emblema di un mondo selvaggio, una sorta di anti-Atene, lontano dalla luce della civiltà²¹.

La vignetta disegnata da Bernard Salomon²² e ripresa in controparte da Virgil Solis²³ ambienta lo stupro e la glossotomia non in una stalla ma in una stanza piuttosto sontuosa in cui compare a sinistra l'alcova dalle lenzuola scomposte (Fig. 4). L'anfora riversa in primo piano sul pavimento è indizio della colluttazione tra la vittima e l'aggressore, così come i cuscini scivolati a terra. Tereo si scaglia contro la giovane donna, già brutalmente legata e impossibilitata a difendersi, ed è pronto con la spada a mozzarle la lingua.

Indimenticabili i versi ovidiani:

*[...] iugulum Philomela parabat
spemque suae mortis uiso conceperat ense;
ille indignantem et nomen patris usque uocantem
luctantemque loqui comprehensam forcipe linguam
abstulit ense fero [...]*²⁴.

Filomela protende la gola,
al vedere la spada concepisce speranze di morte.
Lui con una tenaglia afferra la lingua, che protesta
e ancora invoca il nome del padre e si dibatte
per parlare, e la mozza con la spada spietata [...].

*

*hoc quoque post facinus (uix ausim credere) fertur
saepe sua lacerum repetisse libidine corpus*²⁵.

Pur dopo tanto misfatto – quasi non ci credo – si dice
lui sfogasse la libidine sul corpo martoriato.

La bestiale ferocia del personaggio di Tereo è idealmente correlata con la sua terra d'origine, in quanto la concezione della Tracia come terra di violenza e di disordine era profondamente radicata nella cultura greca. Nella tragedia perduta di Sofocle risultava molto

¹⁹ DEGLI AGOSTINI 1537, libro VI, f. 65v. Le citazioni nel presente saggio sono tratte dall'edizione del 1537, che presenta le stesse vignette istoriate dell'edizione del 1522.

²⁰ DOLCE 1553, canto XIII, p. 139. Per l'edizione critica del testo di Ludovico Dolce si veda CAPRIOTTI 2013.

²¹ Si veda GILDENHARD – ZISSOS 2007, pp. 4-5.

²² Bernard Salomon, *Thereus force Philomene*, xilografia, in *La Métamorphose d'Ovide figurée*, p. 71.

²³ Virgil Solis, *Philomela a Thereo uitata*, xilografia, in POSTHIUS 1563, libro VI, imago VI, p. 73.

²⁴ *Ov. Met.* 6. 553-557.

²⁵ *Ov. Met.* 6. 561-562.

significativa la localizzazione dei fatti proprio in Tracia, quasi a evidenziare chiaramente fin dall'inizio del racconto il carattere cruento della storia²⁶.

È trascorso un anno. Filomela è rimasta prigioniera nella stalla e la mutilazione subita la costringe al silenzio e le impedisce di denunciare l'accaduto a qualcuno. Tereo ha raccontato a Procne che lei è morta e, pertanto, nessuno la cerca. Tuttavia, alla fine Filomela riesce a trovare un modo alternativo alla parola, un linguaggio silenzioso ed efficace a distanza. Un testo intessuto nella tela²⁷.

*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 illis²⁸.*

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.

Come osserva Segal, «la trasformazione del discorso in tessitura diventa uno strumento che permette alle donne di svelare il crimine commesso e di tradurre la loro apparente impotenza femminile in un'azione decisa e sanguinosa»²⁹, azione che porterà alla terribile vendetta e alla punizione di Tereo.

Filomela affida la sua confessione a una persona che riesce a farla pervenire a Procne. Procne «a pena crede / quanto con gli occhi suoi discerne e vede»³⁰ e rimane ammutolita: l'enormità del delitto commesso da Tereo è tale che ella non riesce a trovare nessun tipo di forma verbale atta a esternare i suoi sentimenti. Né grida né lacrime: soltanto una vendetta rovinosa prende corpo poco per volta nella sua mente offuscata dal dolore e dall'odio.

Dolce segue letteralmente il testo ovidiano nella soluzione di mettere in scena una Procne sopraffatta dallo sdegno e dal dolore, ma rinchiusa in un silenzio denso di tragici presagi. Al contrario, Niccolò Degli Agostini ce la mostra in un momento di veemente esternazione del dolore e della rabbia, più eclatante, ma psicologicamente meno sottile:

Trasse un grido horrendo, e smisurato
Perché conobbe ueramente in quello
De l'afflitta sorella il caso fello³¹.

²⁶ Si veda CIAPPI 1998a, pp. 433-435, DEGL'INNOCENTI PIERINI 2002, p. 1 e p. 9, MOSCATI CASTELNUOVO 2012, pp. 139-140. Riguardo alla presenza di un conflitto tra Atene e la Tracia nel *Tereo* di Sofocle si può fare riferimento al frammento 587 Radt.

²⁷ Se il messaggio cucito da Filomela sulla tela consista in lettere o in segni è una questione ampiamente dibattuta: cfr. ROSATI 2009, p. 338. Riguardo alla tessitura – linguaggio femminile per eccellenza nel mondo antico – si veda: COTUGNO 2010, pp. 15-89, MOSCATI CASTELNUOVO 2012, p. 141, ANTELMINI 2018, pp. 95-107.

²⁸ Ov. *Met.* 6. 576-580.

²⁹ SEGAL 1991, p. 196.

³⁰ DOLCE 1553, canto XIII, p. 140.

³¹ DEGLI AGOSTINI 1537, f. 66v.

Di nuovo il cambio di scena è introdotto da un'indicazione cronologica: sono i giorni delle feste triennali in onore di Bacco – chiamate Trieteriche – notoriamente riservate alle donne. Indossati i panni della menade e fingendosi preda dell'invasamento bacchico, Procne si reca sui monti per la rituale ὄρειβασία notturna e raggiunge il luogo di prigionia della sorella: la libera, la fa travestire da menade e la porta con sé alla reggia (Fig. 6).

La cerimonia bacchica notturna, il clima di sfrenata eccitazione orgiastica che la caratterizza e l'esclusione della presenza maschile sono gli strumenti drammatici di cui Ovidio si serve per lo sviluppo dell'azione. Secondo Giampiero Rosati, «oltre a permettere il necessario spostamento di Filomela nella reggia, con la metamorfosi animale che di fatto il rito dionisiaco produce nelle Baccanti, esso offre lo sfondo adatto alla scena di bestiale violenza femminile che si prepara» mentre l'insistenza sulla «notte» (*nox* v. 588, *nocte* v. 589, *nocte* v. 590) in cui si avvia l'azione, benché essa sia il momento tipico deputato alle orge bacchiche, annuncia simbolicamente l'ingresso in uno spazio di orrori analogo alle «selve oscure», scenario del crimine di Tereo³².

*Tempus erat quo sacra solent trieterica Bacchi
Sithoniae celebrare nurus. nox conscia sacris,
nocte sonat Rhodope tinnitibus aeris acuti,
nocte sua est egressa domo regina deique
ritibus instruitur furialiaque accipit arma,
uite caput tegitur, lateri ceruina sinistro
uelleram dependent, umero leuis incubat hasta.
Concita per siluas turba comitante suarum
terribilis Procne furiisque agitata doloris,
Bacche, tuas simulat[...]³³.*

Era il tempo in cui le nuore sitonie celebrano
la festa triennale di Bacco: complice la notte dei riti.
Di notte risuona il Rodope dei clangori di acuto
bronzo; di notte la regina esce dalla sua casa, appronta
il rito al dio e indossa gli attributi dell'invasata:
la testa coperta di pampini, una pelle di cervo scende sul
fianco sinistro, un'asta leggera appoggiata alla spalla.
Si lancia per i boschi seguita dalla turba delle compagne,
la tremenda Procne, e scossa dalle furie del dolore,
o Bacco, imita le tue devote [...].

È possibile ritenere che Ovidio, nell'elaborazione del fosco clima bacchico nel quale si compie la vendetta delle Pandionidi, si sia attenuto a Sofocle e ad Accio più di quanto effettivamente noi possiamo intuire, inoltre, «è indubbio il fatto che qui egli utilizzi tutta una serie di tradizioni letterarie affini, rielaborandole e fondendole fra di loro in modo del tutto originale»³⁴.

³² ROSATI 2009, p. 341. A questo proposito si veda anche TOSI 2005-2006, pp. 124-125.

³³ Ov. *Met.* 6. 587-595.

³⁴ CIAPPI 1998a, p. 440. Si veda anche CIAPPI 1998b, pp. 141-148 e CAZZANIGA 1950-1951.

Al verso 591 *furialia...arma* designa gli strumenti del rituale bacchico, cioè del *furor* che esso mette in scena, ma suggerisce anche l'entrata in scena di quelle Furie-Eumenidi che, evocate all'inizio del racconto come infausta presenza alle nozze (versi 430-431), stanno per scatenare la loro azione (vedi anche al v. 595 *furiis* e al v. 657 *furiali*). Al *furor* erotico di Tereo (v. 480), che ha causato dolore e violenza, si sostituisce ora il *furor* della vendetta delle due sorelle.

Ai versi 592-593 *ceruina...ueller*a introduce un altro segnale sinistro, in quanto «la tipica pelle di cerbiatto indossata dalle baccanti allude al rituale smembramento dell'animale, e prefigura quindi l'imminente infanticidio»³⁵.

Procne «né men, che di dolor, di furia piena»³⁶ porta via con sé la sorella e l'adorna «de l'insegne di Bacco». Procne è ormai *terribilis*, è diventata un donna barbara e selvaggia, pronta a tutto, e il gesto di trascinare la sorella in casa (*trahens intra sua moenia*, v. 600) richiama il gesto simmetrico di Tereo che aveva trascinato la donna nel cuore della foresta (*in stabula alta trahit*, v. 521) e rivela «quel parallelismo tra i luoghi dei due delitti che è un aspetto centrale della vicenda»³⁷.

Con la liberazione di Filomela da parte della sorella ha inizio la seconda parte della narrazione ovidiana del mito di Tereo, che risulta dominata dalla figura di Procne – implacabile nel perseguire la sua feroce vendetta – così come la prima era stata contrassegnata dalla presenza del crudele sovrano.

La dichiarata disponibilità di Procne a compiere qualunque *nefas* assimila questa donna ad altre eroine *estreme*, come Agave, Medea, Clitennestra: «Sappi, che imaginar pene sì estreme / non si ponno sorella, ou'io non metta / l'ardita man; ch'el cor di nulla teme / pur ch'io faccia di noi degna uendetta»³⁸.

La vendetta contro il marito colpirà Iti, quell'unico figlio in cui si identifica il futuro di Tereo. Procne, a questo punto, si trova a vivere lo stesso conflitto lacerante di Medea di fronte al figlio-vittima: risparmiare Iti, compiere cioè un atto di *pietas*, alla moglie di Tereo non è concesso, per lei sarebbe criminale, dopo l'affronto compiuto dal marito alla sua famiglia d'origine.

Procne trascina quindi Iti nella parte più interna della casa (*domus altae* richiama *stabula alta* del verso 521) e lì esegue l'assassinio. Il corpo del bambino viene smembrato e le carni cotte in una sorta di macabro sacrificio.

*utque domus altae partem tenere remotam,
tendentemque manus et iam sua fata uidentem
et «mater, mater» clamantem et colla petentem
ende ferit Procne, lateri qua pectus adhaeret,
nec uultum uertit. satis illi ad fata uel unum
uulnus erat; iugulum ferro Philomela resoluit,
uiuaque adhuc animaeque aliquid retinentia membra
dilaniant. pars inde cauis exsultat aenis,*

³⁵ Cfr. ROSATI 2009, p. 342. Lo *sparagmòs* di Iti evoca quello di Penteo, forse già presente nella tragedia *Tereus* di Accio (cfr. CIAPPI 1998a, pp. 433-463). Si veda anche TOSI 2005-2006, pp. 120-136.

³⁶ DOLCE 1553, canto XIII, p. 141.

³⁷ SEGAL 1991, p. 272.

³⁸ DOLCE 1553, canto XIII, p. 141.

*pars ueribus stridunt; manant penetralia tabo*³⁹.

e come giungono in una parte remota della grande reggia, mentre lui tende le mani e, intuendo il proprio destino, «Madre, madre», grida, e cerca di abbracciarla, Procne lo colpisce di spada lì dove il petto confina col fianco, e non distoglie lo sguardo. Quella sola ferita sarebbe bastata alla morte: Filomela gli taglia la gola. Quelle membra ancor vive e ancora un poco animate esse le dilaniano: una parte ribolle in calderoni di rame, una parte stride allo spiedo. Gronda sangue la stanza.

Il soffermarsi sull'inutilità del colpo di Filomela (a uccidere Iti, infatti, sarebbe bastato il colpo sferrato dalla madre) mostra il suo personale contributo al massacro e una sorta di sadismo gratuito: ella sgozza Iti come una vittima sacrificale, colpendo in lui quella parte del corpo nella quale ha subito la sua atroce mutilazione, come per un simbolico contrappasso⁴⁰.

Siamo di fronte a una autentica orgia di sangue, a un insistito atroce accanimento nei confronti di quella creatura inerme. Ludovico Dolce ammette che il delitto di Tereo fu orribile, ma osserva che «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?», assumendo per la prima volta il punto di vista di Iti, mai considerato nella tradizione letteraria di questo mito⁴¹.

Dopo l'infanticidio, Procne si prepara a imbandire le carni del figlioletto per darle in pasto al padre. La xilografia di Solis⁴² accosta in un'unica vignetta il momento dell'uccisione di Iti e il macabro banchetto (Fig. 5): in un ambiente simile a un palcoscenico, Procne afferra il figlioletto per i capelli, brandendo con l'altra mano la spada; Iti solleva le braccia verso la madre con un gesto di tenero patetismo e Filomela è pronta a intervenire dando il colpo fatale.

In primo piano, rialzati su una sorta di piattaforma, sono raffigurati il trono regale e la mensa su cui è stato allestito il banchetto, ma l'illustratore ci mostra già il momento successivo al pasto, ossia quello in cui Tereo sta scoprendo la terribile verità: Filomela è davanti a lui e stringe tra le mani la testa insanguinata di Iti, mostrandogliela con sadico piacere. Tereo balza in piedi, sguainando la spada.

Tuttavia, il dettaglio più raccapricciante presente nella vignetta è quello che ci mostra il pasto imbandito: non era evidentemente questo l'aspetto del pasto presentato a Tereo da Procne, infatti Ovidio ci dice che delle membra dilaniate del piccolo Iti «una parte ribolle in calderoni di rame, una parte stride allo spiedo» (vv. 645-646). Tuttavia, nell'immagine di Solis, sul vassoio viene quasi ricomposto il corpicino del bimbo: noi distinguiamo le braccia, la gambe, i piedi, il tutto esposto con una veridicità che a un padre non avrebbe potuto

³⁹ Ov. *Met.* 6. 638-646.

⁴⁰ ROSATI 2009, p. 347.

⁴¹ DOLCE 1553, canto XIV, p. 142.

⁴² Virgil Solis, *Progne filium coctum apponit uiro*, xilografia, in POSTHIUS 1563, libro VI, imago VIII, p. 75.

sfuggire. È come se l'illustratore avesse voluto evidenziare i dettagli del pasto cannibalico nell'immagine, introducendo un macabro indicatore visivo che richiama quella efferata parte di storia che non aveva voluto raffigurare esplicitamente, ossia lo smembramento del corpo:

*ipse sedens solio Tereus sublimis auito
uescitur inque suam sua uiscera congerit aluum;
tantaque nox animi est, «Ityn huc accersite» dixit.
dissimulare nequit crudelia gaudia Procne;
iamque suae cupiens exsistere nuntia cladis
«intus habes quem poscis» ait. circumspicit ille
atque ubi sit quaerit; quaerenti iterumque uocanti,
sicut erat sparsis furiali caede capillis,
prosiluit Ityosque caput Philomela cruentum
misit in ora patris nec tempore maluit ullo
posse loqui et meritis testari gaudia dictis⁴³.*

Assiso in alto, sul trono avito, Tereo si pasce,
nel suo ventre accumula carne della sua carne,
a tal punto la mente è ottenebrata che dice: «Fate Iti venire».
Procne non riesce a dissimulare la gioia crudele
e, smaniando di annunciare lei stessa la carneficina,
«Hai già dentro colui che cerchi» dice. Lui si guarda
intorno e chiede dove sia: e mentre chiede e chiama
di nuovo, così com'è, coi capelli scomposti ancor lordi
di strage irrompe Filomela, scaglia la testa insanguinata
di Iti in faccia a suo padre, né ha mai tanto voluto
poter parlare e gridargli il proprio trionfo con degne parole.

«Intus habes»: il sarcasmo insito nella risposta di Procne «si esprime in uno dei più feroci giochi di parole che si possano concepire, quello di una madre che irride il marito-nemico facendo ironia sul figlio assassinato e imbandito come pasto al padre»⁴⁴.

Il testo latino gioca sull'ambiguità della risposta alla richiesta di Tereo di chiamare suo figlio: «è qui dentro», «ti è accanto» è il senso delle parole percepite da Tereo, ma «lo hai dentro» è la verità gridata da Procne, che si rivela in tutta la sua mostruosità nel momento in cui Filomela, come un'Erinni, irrompe in scena. L'immagine delle Furie non a caso richiama la loro presenza alle nozze di Procne e di Tereo⁴⁵.

Nella vignetta che correda il volgarizzamento di Degli Agostini si riscontra il particolare di Procne che distoglie lo sguardo mentre colpisce Iti (Fig. 8), ma questa notazione non è ripresa dal testo di Ovidio, anzi il poeta latino afferma proprio il contrario (*nec uultum uertit*, v. 642). Secondo Bondi, l'illustratore forse ha voluto sottolineare visivamente la

⁴³ Ov. *Met.* 6. 650-660.

⁴⁴ ROSATI 2009, p. 349.

⁴⁵ Ov. *Met.* 6. 430-431. L'immagine di Procne e Filomela come Erinni spinte dalla furia della vendetta si ritrova nella lunga *ekphrasis* dedicata a questo mito nel romanzo *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio e «banchetto delle Erinni» (Ach. *Tat.* 5. 5. 8) è proprio il termine utilizzato per definire il pasto imbandito a Tereo. Si veda TOSI 2005-2006, pp. 126-127 e SETAIOLI 2016, pp. 291-292.

differenza di atteggiamento tra la furia di Filomela e la lacerazione interiore di Procne, dandole l'attenuante della piet  materna⁴⁶.

La vignetta presenta una evidente bipartizione⁴⁷: all'interno di una sorta di claustrofobica scatola spaziale, Procne e Filomela si avventano con furia, pronte a trafiggere Iti, mentre a destra si svolge l'inseguimento delle due sorelle da parte di Tereo. Indicatore visivo del gesto di rabbia, raccapriccio e disperazione compiuto da Tereo – il rovesciamento della mensa – sono le stoviglie e le sedie rovesciate a terra, e il capo mozzato del figlioletto, nel quale il padre sembra quasi inciampare. Procne e Filomela hanno ancora sembiante umano, se non fosse per le grandi ali che sono appena spuntate sulla loro schiena.

Il grido di orrore di Tereo e il suo gesto veemente nel respingere la mensa   accompagnato da un'invocazione alle Furie infernali, deputate a vendicare i crimini tra consanguinei. La sua sconfitta   ora totale e le sue lacrime, questa volta, sono autentiche. Tereo vorrebbe squarciarsi il ventre per far uscire quella tremenda vivanda, ma poi rivolge tutto il suo furore contro le due donne assassine, inseguendole con la spada sguainata:

*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 ferro⁴⁸.*

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 visceri del figlio finiscono per apparire come qualcosa di non pi  separabile da quelli del proprio padre, ora che sono stati ricongiunti ad essi dal pasto cannibalesco⁴⁹:

Quanto puote il meschin cerca e procura
di far l'empie uiuande uscir del petto;
e se chiama infelice sepoltura
del suo figliuolo, e misero ricetta⁵⁰.

Mentre fuggono dalla furia di Tereo, le due sorelle improvvisamente iniziano a librarsi in volo: Filomela si trasforma in usignolo, Procne in rondine.

Ecco il finale della vicenda nella traduzione di Ludovico Dolce:

⁴⁶ BONDI 2017, p. 82.

⁴⁷ Anonimo incisore, *Tereo, Progne e Filomela*, xilografia, in DEGLI AGOSTINI 1537, f. 64r.

⁴⁸ Ov. *Met.* 6. 661-666.

⁴⁹ Per quanto riguarda l'affermazione di Tereo che si definisce "sepolcro di suo figlio" si veda GUASTELLA 2001, p. 93 sg.

⁵⁰ DOLCE 1553, canto XIV, p. 143.

Elle, che non haueano altro riparo,
 de le fenestre senza tema uscuro;
 ne però gambe o testa si fiaccaro,
 che in augelli li Dei li conuertiro.
 E in uece di cadere ambe uolaro,
 l'una a le Selue, e l'altra in breue giro,
 Si come prima auezza a i Real chiostri,
 tornosi ad habitare i tetti nostri⁵¹.

L'intervento degli dei è in questo caso responsabile della trasformazione delle due donne, ma Dolce aggiunge:

Et ambe ancor de l'homicidio indegno,
 anzi più ch'altro e scelerato,
 portano al petto manifesto segno,
 ch'è di sangue fin'hor tinto e macchiato⁵².

Dolce evidentemente non segue alla lettera il testo ovidiano, in quanto Ovidio non aveva adottato la versione del mito⁵³ che attribuisce la trasformazione in uccelli all'intervento divino, su preghiera delle due donne che stanno per essere raggiunte da Tereo armato durante la loro fuga.

Nella traduzione di Bonsignori la trasformazione avviene grazie «alla misericordia divina»⁵⁴, in quella di Degli Agostini grazie a Zeus⁵⁵, mentre, se rileggiamo il testo ovidiano, notiamo che «la metamorfosi nella forma animale avviene come conseguenza spontanea, naturale, della disumanità dei personaggi», e «il mutamento di natura li costringe in una nuova forma che eterna l'odio feroce che li divide»⁵⁶. Terribile questo silenzio, questa assenza delle divinità⁵⁷.

Lo sgretolamento dei legami di parentela avviato da Tereo con la sua ferocia e la sua libidine viene completato dalla vendetta delle due sorelle: lo stupro, la glossotomia, l'assassinio e il pasto cannibalico sono le fasi di un progressivo scivolamento dalla barbarie nella bestialità⁵⁸. Come risultato, dunque, i protagonisti della vicenda precipitano in una dimensione che non può più essere umana⁵⁹. Per quanto riguarda Procne, in particolare, l'infanticidio segna il passaggio da un ruolo, quello di madre, ad un altro, quello di assassina, e in definitiva, il suo allontanamento dal contesto della famiglia. Tale allontanamento porta con sé una trasformazione del personaggio resa simbolicamente tramite la metamorfosi in uccello: «il risultato dell'uscita dal sistema di valori positivo è la degradazione dal rango

⁵¹ DOLCE 1553, canto XIV, p. 144.

⁵² DOLCE 1553, canto XIV, p. 144.

⁵³ Apollod. *Bibliotheca*, 3, 14,8.

⁵⁴ BONSIGNORI 1497, libro VI, f. LIr.

⁵⁵ DEGLI AGOSTINI, 1537, f. 68r.

⁵⁶ ROSATI 2009, p. 350.

⁵⁷ Cfr. GILDENHARD – ZISSOS 2007, p. 7.

⁵⁸ Cfr. PAVLOCK 1991, pp. 34-48.

⁵⁹ Si veda SCARPI 1984, p. 50 e p. 55.

umano a quello animale, surrogato dell'annientamento totale della morte, e la fissazione in una condizione di perpetuo dolore e lamento»⁶⁰.

Secondo la tradizione tramandata nel mondo greco, Procne sarebbe diventata l'usignolo che, col suo canto, lamenta la morte del figlio Iti, mentre Filomela si sarebbe trasformata in rondine, il cui stridio ben si adatterebbe a una creatura con la lingua mozzata. Nella letteratura latina avviene il contrario⁶¹: Filomela, trasformata in usignolo, si dirige verso i boschi, mentre Procne, divenuta rondine, sceglie invece la casa proprio come spazio simbolo degli affetti familiari violati, al quale restare vicina anche nella nuova vita:

*Quarum petit altera siluas,
altera tecta subit; neque adhuc de pectore caedis
excessere notae, signataeque sanguine pluma est*⁶².

Una vola verso i boschi, l'altra
alla casa si accosta; le tracce della strage non sono ancora
sparite dal petto, le piume sono imbrattate di sangue.

Le macchie di sangue che restano sulle sue piume sono un perenne ricordo della strage del figlioletto. Per quanto riguarda Tereo, la trasformazione in upupa – come uccello dal sembiante armato (*facies armata*, v. 674) – si adatta bene alla sua aggressività⁶³, così come il fatto che questo uccello costruisca il suo nido con escrementi evoca l'idea del banchetto cannibalico e della putrefazione.

Come è stato evidenziato, la metamorfosi finale dei protagonisti di questa vicenda mitica presuppone un'osservazione attenta delle interazioni tra uccelli il cui comportamento è stato interpretato sul modello delle relazioni sociali tra esseri umani e nel quadro di una corrispondenza logica tra il linguaggio animale e quello umano, in una visione molto peculiare del mondo antico⁶⁴.

Il crescendo drammatico degli eventi e l'epilogo tragico del mito delle Pandionidi vengono narrati secondo modalità differenti nelle arti visive. Alcuni valenti artefici che lavorano nell'ambito della maiolica istoriata rinascimentale hanno narrato la scena traendo ispirazione dalle vignette dei volgarizzamenti: ad esempio, nel piatto in maiolica dipinta in giallo e blu conservato al Röhsska Konstlöjdmuseets di Göteborg⁶⁵, Baldassarre Manara non descrive l'agghiacciante morte di Iti ma prende spunto dall'incisione del testo di Niccolò Degli Agostini e mostra la veemente figura di Tereo che rovescia la tavola e ogni suppellettile, brandendo la spada e scattando all'inseguimento delle due donne che fuggono. Esse hanno le ali aperte e distese e i piedi che paiono già levarsi dal suolo (Fig. 9).

⁶⁰ MONELLA 2005a, p. 11. Si veda anche MONELLA 2006, pp. 133-138.

⁶¹ Si veda SCARPI 1984, DI PILLA 2002, pp. 423-459, DUBEL 2006, pp. 37-52, DELATTRE 2015, p. 471-488.

⁶² Ov. *Met.* 6. 668-670.

⁶³ Per la descrizione dell'upupa come un uccello dal sembiante armato cfr. Soph. fr. 581 Radt.

⁶⁴ A questo proposito si leggano BETTINI 2008 e le osservazioni in merito a questo testo in CAPRINI 2010, pp. 63-70. Molto esauriente anche l'analisi effettuata da BIRAUD – DELBEY 2005, pp. 25-49.

⁶⁵ Baldassarre Manara, *Tereo, Progne e Filomela* (recto), 1582; superficie maiolicata dipinta in giallo e blu, diametro cm. 25; Göteborg, Röhsska Konstlöjdmuseets. Cfr. RAVANELLI GUIDOTTI 1996, pp. 108-109. Per i rapporti tra le incisioni che corredevano le traduzioni delle *Metamorfosi* e la maiolica istoriata si veda anche RAVANELLI GUIDOTTI 2012, pp. 34-64.

Si confronti lo stesso soggetto nella interpretazione di Francesco Xanto Avelli: il dettaglio macabro della testa mozzata di Iti in questo piatto è presente, esibito con crudo realismo. Compare anche un puttino che soffia con un mantice e sembra così dare slancio alle ali di Procne e Filomela, coadiuvandole nella fuga⁶⁶ (Fig. 10).

Chiaramente ispirata alla vignetta di Bernard Salomon del 1557 è invece la scena che decora il piatto in maiolica realizzato probabilmente a Urbino nell'ambito della bottega dei Fontana, incentrato sulla raffigurazione dell'uccisione di Iti e sulla terrificante apparizione di Procne e Filomela agli occhi di Tereo, quest'ultima con la testa recisa del bimbo stretta tra le mani⁶⁷ (Fig. 11).

Nell'incisione realizzata da Giovanni Antonio Rusconi per *Le Trasformazioni* di Ludovico Dolce⁶⁸, il geniale illustratore raffigura un aulico palazzo cinquecentesco di ispirazione classica e ci mostra Tereo che si protende con la spada in pugno, cercando di afferrare Procne e Filomela, ma riesce soltanto a sfiorare il lembo della veste di una di esse: le due omicide hanno già spiccato il loro salto nel vuoto, librandosi nell'aria, ancora donne ma già provviste di ali (Fig. 12).

Rusconi sceglie il momento silente del meraviglioso: il salto, il volo, la metamorfosi, fissa questo istante e, da architetto, coglie occasione per raffigurare un edificio imponente ed elegante, di gusto classico. Probabilmente la rappresentazione del banchetto cannibalico e delle violenze avvenute era troppo forte per il gusto della élite culturale che gravitava intorno al Dolce e all'editore Gabriel Giolito de' Ferrari⁶⁹. Non si dimentichi che Giolito stava promuovendo un processo di classicizzazione dell'*Orlando Furioso* e di affiliazione alle *Metamorfosi* e, nell'edizione del 1542, ad esempio, le scene più brutali della follia di Orlando non vengono raffigurate, come avveniva nella precedente edizione Zoppino.

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*⁷⁰, componimento che dedica alla storia di Procne due epigrammi con le relative figure: *Tereo sforza la cognata Filomela e Procne, Filomela e Tereo infuriati* (Fig. 13, Fig. 14). La storia viene dunque posta definitivamente sotto il segno del *furor*, «zona di confine fra l'ira e la follia, estremo distruttivo dell'emotività umana»⁷¹.

Il primo epigramma sintetizza la prima parte della vicenda, ponendola tutta quanta nella prospettiva dello stupro, che ne rappresenta in effetti la scena più significativa. Il secondo epigramma contiene lo sviluppo e il tragico scioglimento della storia.

⁶⁶ Francesco Xanto Avelli, *Tereo insegue Progne e Filomela*, fondo di tondino figurato in maiolica; Venezia, Museo Correr. Sul retro la scritta «De l'onta di Ther/eo l'iniquo idillio/ F.X.A.R./i/Urbino» e la data 1534. Per il piatto di Xanto Avelli cfr. PETRUZZELLIS-SCHERER 1988, p. 124.

⁶⁷ Per il piatto con la *Storia di Progne* realizzato nell'ambito della bottega dei Fontana, si veda: WILSON 1996, nota 29, n. 118; WILSON 2003, p. 97.

⁶⁸ Giovanni Antonio Rusconi, *Tereo, Procne e Filomela*, xilografia, in DOLCE 1553, canto XIV, p. 142.

⁶⁹ Per quanto riguarda le incisioni di Giovanni Antonio Rusconi si veda GUTHMÜLLER 1983, pp. 771-779, GLÉNISSON-DELANNÉE 1994, pp. 119-47 e CAPRIOTTI 2013.

⁷⁰ SIMEONI 1559.

⁷¹ BONDI 2011, p. 43.

Quando Simeoni compone i suoi epigrammi, la storia di Procne quindi era ormai definitivamente posta sotto il segno del *furor* tragico. Del resto, il racconto di Ovidio conteneva quasi una sceneggiatura drammatica, «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, di una ricca partitura di sguardi, gesti, movimenti»⁷² e si prestava a essere rielaborato, enfatizzando situazioni, scene, reazioni emotive e passionali.

Girolamo Parabosco, interessante figura di poligrafo e musicista veneziano, aveva offerto nel 1548 la prima riscrittura drammatica in lingua italiana del mito di Procne, Filomela e Tereo⁷³, dimostrandosi un lettore sensibile del testo ovidiano e soffermandosi a indagare i moti più profondi dell'animo dei personaggi. Nel suo componimento, grande risalto acquisisce il personaggio di Procne, anche grazie all'intensità espressiva dei monologhi di cui è protagonista⁷⁴. Nell'Atto IV, in particolare, si esprimono tutta la sofferenza e la lacerazione interiore di una madre che ha ucciso il proprio figlio:

Ch'anzi, che questo ferro
macchiarsi del tuo sangue,
mille fiata fuor di vita andai.
Ché gocciola di te non uscì, figlio,
che non fosse un coltello,
che mi passasse il core⁷⁵.

Dieci anni dopo la *Progne* del Parabosco, nel 1558, si stampa a Venezia una *Progne tragoedia nunc primum edita*, senza indicazione d'autore, ma che in realtà era un'opera giovanile dell'umanista veneziano Gregorio Correr. La tragedia risale al 1426-27 circa, periodo in cui il Correr andava completando la propria formazione umanistica sotto la guida di Vittorino da Feltre a Mantova⁷⁶.

Nonostante fosse una sorta di esercizio scolastico, e non un vero e proprio dramma da mettere in scena, la tragedia è menzionata con giudizi piuttosto lusinghieri da contemporanei autorevoli come Enea Silvio Piccolomini e Giovanni Tortelli, i quali riconoscevano in essa l'unico dramma moderno degno di stare accanto a quelli di Seneca, l'indiscusso modello tragico antico⁷⁷.

Tuttavia, la fortuna di questo testo doveva ancora cominciare, in quanto quello scorcio del Quattrocento non era una stagione adatta alla produzione tragica. Fu circa un secolo più tardi che la *Progne* venne riscoperta, cioè nel 1558, a Venezia, ossia proprio nell'epoca e nel centro di massima fioritura della produzione tragica.

Giovanni Ricci aveva trovato un manoscritto dell'opera, privo dell'indicazione dell'autore, e ne aveva curata un'edizione presso Paolo Manuzio, per conto della "Accademia

⁷² BONDI 2011, pp. 28-29.

⁷³ Parabosco 1548.

⁷⁴ Riguardo alla *Progne* di Parabosco si veda BIANCHI 2007, p. 151. Per quanto concerne il rapporto tra la figura di Procne e quella di altre eroine nei testi tragici del secondo Cinquecento si veda anche GUASTELLA 2001.

⁷⁵ PARABOSCO 1548, atto IV, scena seconda, c. 24v.

⁷⁶ Si veda CASARSA – ZACCARIA 1981, vol. II, p. 102.

⁷⁷ Per la fortuna critica e i commenti dei contemporanei nei riguardi dell'opera di Correr, si veda GUASTELLA 2001, p. 210, MARCELLO 2008 e CLARKE 2018.

venetiana della Fama” di cui era membro, e che, proprio in quell’anno, inaugurava i suoi progetti editoriali. La ricomparsa della tragedia sembra però coincidere con la cancellazione dell’identità del suo autore. Ne approfittò immediatamente Lodovico Domenichi, un letterato noto per la sua intensa attività di traduttore e di curatore di testi, prima presso il Giolito a Venezia e, dal 1546 in poi, presso i Giunti a Firenze.

Senza alcuno scrupolo Domenichi tradusse in italiano la tragedia e la pubblicò nel 1561, facendola passare per una sua composizione originale⁷⁸.

Correr segue il testo di Ovidio, con alcune significative omissioni, ma gli accenti patetici, la sentenziosità e il gusto dell’orrido sono molto vicini al modello senecano (infatti nell’*Argumentum* preposto alla tragedia si dice «imitatur in hac tragoedia Senecam in Thieste»⁷⁹) e rendono questo componimento molto vicino alla produzione tragica del secolo successivo.

La sequenza della tessitura di Filomela viene completamente abolita ed è uno dei servitori che accompagnavano la ragazza in Tracia, Pistus, – sfuggito alla strage dei compagni di Filomela –, a raccontare a Procne la scena dello stupro, con accenti patetici, svolgendo la tradizionale funzione di un *nuntius* senecano. Tale elemento non si ritrova in nessun’altra fonte antica o medievale e non verrà ripreso nelle successive versioni teatrali della storia.

La *Progne* pubblicata nel 1561 a Venezia sotto il nome di Ludovico Domenichi è una traduzione, relativamente fedele, del testo di Correr. Domenichi dipana la vicenda in un crescendo di efferatezza e di orrori – cosa che ben si adatta alla produzione tragica dell’epoca – e crea fin dagli esordi un significativo parallelismo tra il personaggio di Procne e quello di Medea:

Di fanciul, et frater macchiò nel sangue
Medea le crude abominose mani:
ma posto col mio error questo fia nulla,
o detto almen lievissimo peccato⁸⁰.

Domenichi indaga gli stati d’animo alterni della psiche di Procne, il suo dibattersi tra la pietà per l’infelice sorella e il suo amore di madre nei confronti del piccolo Iti. Tuttavia, dalla considerazione del figlio, Procne passa subito al pensiero del padre e respinge ogni sussulto di pietà. I termini *ira* e *furore*, vengono ripetuti quasi ossessivamente, «diventano quasi incarnazione delle Furie passionali che portano Progne verso l’inevitabile esito»⁸¹:

Tutto l’infuriato animo ondeggia
et, postosi in oblio d’esser più madre,
tutta sorella io son, tutta vendetta.
Confesso. Esca dal cuor l’ira e’l furore.
[...]
Ma muoia il frutto pur del ventre mio
et l’ira, e la vendetta abbia il suo luogo:

⁷⁸ Cfr. CASARSA – ZACCARIA 1981, pp. 196-197.

⁷⁹ CORRER, *Progne*, in CASARSA – ZACCARIA 1981, p. 129.

⁸⁰ DOMENICHI, *Progne*, in CASARSA – ZACCARIA 1981, vv. 1152-1155.

⁸¹ BONDI 2011, p. 60.

a lui vo' nel furore essere io prima⁸².

L'approfondito studio della psiche di Procne, del magma di emozioni che ribolle nel suo animo è uno degli elementi su cui Domenichi si sofferma maggiormente, evidentemente conscio di rispondere alle aspettative di un pubblico che ricercava nel mito di Tereo, Procne e Filomela non soltanto elementi sanguinari e raccapriccianti, ma anche una sottile analisi del lato più morboso di alcune passioni. Significativa si rivela la scelta di non inserire la metamorfosi finale, scelta già effettuata da Gregorio Correr. La tragedia si chiude pertanto con l'affermazione di Tereo «Te sempre seguiran le Furie ultrici» e la replica di Procne «Et Iti sol fia al padre ognor compagno»⁸³, battute che sembrano eternare l'odio implacabile tra i due coniugi e la loro dannazione⁸⁴.

Anche Luigi Groto aveva composto una tragedia intitolata *Progne* tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, ma essa è andata perduta, mentre la *Progne* composta da Alessandro Spinello pare sia stata rappresentata a Venezia ma non venne in seguito data alle stampe. Sull'onda di questo rilancio del mito di Procne il 5 settembre 1566 comparve sulla scena del Crist Church di Oxford, alla presenza della regina Elisabetta, la *Progne* elaborata da James Calphill⁸⁵.

Nel 1561 a Venezia venne pubblicata la traduzione integrale delle *Metamorfosi* di Giovanni Andrea dell'Anguillara, che ebbe un successo straordinario, senza precedenti. Dal 1561 al 1600 si contano infatti ventinove edizioni, tutte veneziane, che consacrarono questa traduzione come la versione di riferimento del poema ovidiano⁸⁶.

Anguillara dimostra come volgarizzatore un'estrema libertà nei confronti del testo ovidiano, di cui seppe sfruttare le potenzialità narrative e di cui approfondì i sapienti effetti teatrali. Egli amplia a suo piacimento il testo originale, sottolineando i particolari più intriganti o inserendo episodi avventurosi. In particolare, «facendo scorrere il passo di Ovidio sotto la doppia lente del tragico senecano e della passionologia ariostesca»⁸⁷, approfondisce i passaggi cruciali in cui le tensioni e i conflitti dell'animo erompono in modo distruttivo.

Anguillara accentua i dettagli macabri e le notazioni sul comportamento barbaro e feroce di Tereo e sugli abusi compiuti sul corpo della giovane cognata e studia poi con particolare attenzione la reazione di Procne nel momento in cui scopre, dalla tela ricamata, «l'obbrobrioso incesto del consorte e tutte l'altre sue malefich'opre»⁸⁸. Approfondisce poi con sottile penetrazione psicologica le emozioni contrastanti che si avvicendano nel suo animo, l'ira nei confronti del marito e la tenerezza nei confronti del figlioletto, ma soprattutto la pietà nei confronti dell'infelice sorella. Sarà questa a prevalere su tutto il resto e a innescare l'implacabile vendetta.

⁸² DOMENICHI, *Progne*, in CASARSA – ZACCARIA 1981, vv. 1239-1250.

⁸³ DOMENICHI, *Progne*, in CASARSA – ZACCARIA 1981, vv. 1749-1750.

⁸⁴ Domenichi riprende ovviamente questo finale dal testo di Correr, in cui Tereo esclama «Te te sequentur Furiae» e Procne risponde «Ythis solus patrem» (CORRER, *Progne*, in CASARSA – ZACCARIA 1981, vv. 1059-1060).

⁸⁵ A questo proposito si veda GUASTELLA 2001, p. 211.

⁸⁶ ANGUILLARA 1561. Per la fortuna editoriale della traduzione di Anguillara cfr. COTUGNO 2006-2007. Per l'edizione critica e il commento si veda: COTUGNO 2019. Per le illustrazioni CASAMASSIMA 2015; CASAMASSIMA 2017.

⁸⁷ BONDI 2011, p. 47.

⁸⁸ ANGUILLARA 1561, libro VI, 350, p. 220.

Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta del Cinquecento la rilettura in chiave passionale e sanguinaria offerta dall'Anguillara e la scelta di Simeoni incentrata sulle due scene più drammatiche e ripugnanti del mito sono certamente da ricollegare con la tragedia scritta dal Parabosco, la riscoperta del testo di Gregorio Correr e la sua traduzione firmata da Domenichi. Così, «di riscrittura in riscrittura, dalla metà del Cinquecento l'interesse dei contemporanei per questo mito si trasferisce [...] dal suo significato didascalico [...] a occasione di rappresentazione delle dinamiche affettive e della loro degenerazione psicologica»⁸⁹.

Per quanto riguarda le immagini che illustrano il testo di Anguillara, la più interessante è la tavola a piena pagina di Giacomo Franco relativa a tutto il canto VI che correde l'edizione Giunti del 1584, in cui l'episodio di Procne, Tereo e Filomela è collocato in una esigua porzione di spazio nella parte superiore sinistra dell'incisione⁹⁰ (Fig. 15).

Il modello è senz'altro la xilografia di Rusconi, ma con alcune significative varianti: il palazzo ha perso la sua complessità architettonica, la metamorfosi delle due sorelle è rappresentata come già avvenuta, la tavola imbandita mostra chiaramente i resti del banchetto abominevole.

Se è vero che il mito di Procne – narrato nell'ultima parte del libro VI – non avrebbe potuto comparire in primo piano nell'incisione di Franco in quanto la scansione delle scene raffigurate segue – nei diversi piani prospettici – l'ordine con cui compaiono nel testo, è anche evidente che, come osserva Bondi, il mito di Procne era già di per sé fortemente traumatico e quindi, per esigenza di *decorum*, si cercava di non esasperarne i contenuti con «l'evidenza flagrante dell'immagine»⁹¹.

La vicenda di Procne, con i suoi risvolti macabri, creava in effetti molte difficoltà a un artista che, nel pieno della stagione rinascimentale, volesse raffigurarla.

Lo fece Sebastiano del Piombo, ma con una particolare levità, evitando l'aspetto più tragico e ripugnante. All'inizio degli anni Dieci del Cinquecento, Sebastiano era giunto a Roma da Venezia e aveva affrescato alcune scene mitologiche tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio nella Loggia di Galatea della Villa della Farnesina per il banchiere Agostino Chigi⁹². I miti raffigurati sono accomunati dalla trasformazione di alcuni dei protagonisti in uccelli, a volte salvati da una metamorfosi, ma spesso travolti dall'esito disperato di imprese dettate da aspirazioni superbe e da passioni incontrollate⁹³.

Il giovane artista si servì con disinvoltura delle fonti, adottò solo di rado modelli antichi o dettagli tratti da opere classiche, lasciando che dagli affreschi trapelasse una sensualità edonistica, un'atmosfera pagana affidata all'incanto del colore, degna di un interprete in ascesa della grande scuola pittorica veneziana.

⁸⁹ BONDI 2011, p. 62.

⁹⁰ Giacomo Franco, *Illustrazioni al canto VI delle Metamorfosi*, calcografia, in ANGUILLARA 1584, p. 184.

⁹¹ BONDI 2017, p. 95.

⁹² CARRATU' 2008, pp. 130-132. Le scene raffigurate sono: Procne, Tereo e Filomela, Giunone sul carro trainato dai pavoni, Erse e Aglauro, Scilla e Niso, Borea e Orizia, Dedalo e Icaro, Polifemo, Caduta di Fetonte, Zefiro e Flora.

⁹³ BARBIERI 2011, pp. 64-65; BARBIERI 2015, p. 184-185; BARBIERI 2015c, pp. 129-132 e p. 136-138. Per l'interpretazione del ciclo di Sebastiano alla Farnesina si veda anche BARBIERI 2015b, pp. 37-74.

Tereo in atto di aggredire Procne e Filomela armato di un bastone appuntito (e non di una spada sguainata, come nel testo ovidiano)⁹⁴ è l'unico tra i tre protagonisti della scena a mostrare una forte carica aggressiva e una qualche espressività, al contrario Procne e Filomela nei loro gesti misurati e aggraziati paiono più che altro sorprese nell'osservare al di sopra delle loro teste librarsi nel cielo azzurro gli uccelli nei quali in realtà esse non si sono ancora trasformate (Fig. 16).

La scena dipinta da Sebastiano non conserva nulla della carica drammatica e della tragicità della vicenda, così come ci viene raccontata nelle fonti letterarie; ancora una volta, nella raffigurazione si torna a prediligere un'interpretazione legata all'atmosfera fantastica delle favole antiche, alla flagranza dell'evento prodigioso e inaspettato.

Caso precoce e pressoché isolato questo di Sebastiano del Piombo, in quanto il recupero del mito di Procne, Tereo e Filomela viene compiuto nella cultura artistica e letteraria intorno agli anni Cinquanta e Sessanta del secolo, come si è già osservato. A questo periodo dovrebbero riferirsi i frammenti di un affresco ritrovato sotto un intonaco moderno in due sale al piano terra di Via Beltrami 16 a Cremona⁹⁵ (Fig. 17) che facevano parte della residenza di un ramo cadetto della nobile famiglia Fodri, lì stabilitasi ai primi del Cinquecento⁹⁶.

L'attribuzione del ciclo è incerta: era stato fatto il nome del pittore Francesco Casella⁹⁷, proponendo una datazione tra il 1520 e il '25, ipotesi poi messa in dubbio da Mariella Morandi, che rimanda invece alla cerchia di Bernardino Campi e agli anni Cinquanta-Sessanta del Cinquecento⁹⁸. In effetti, gli affreschi cremonesi appaiono vicini all'immaginario e al gusto di un Salomon e di un Simeoni, dal momento che si soffermano anche sui dettagli più crudi della vicenda.

Il mito è raffigurato nel registro più elevato del salone, mentre le zone sottostanti erano in origine decorate con motivi architettonici e con marmi e bugnati colorati (oggi ne restano pochi frammenti). I protagonisti della vicenda si muovono con esibita gestualità, i visi sono molto espressivi e i dettagli raffinati delle vesti e delle acconciature femminili sono sottolineati con cura. La drammaticità della vicenda è parzialmente temperata dalla compostezza manierata di qualche figura femminile, anche se poi basta la crudezza della testa di fanciullo mozzata mostrata al padre ignaro dalla madre ormai insensibile nei confronti di qualsiasi emozione per riportarci all'efferatezza del dramma che si sta consumando, davanti ai nostri occhi.

Di incerta attribuzione risulta anche il piccolo dipinto conservato al Museo Davia Bargellini di Bologna, che fa parte di una serie di quattro soggetti mitologici (*Latona muta i pastori in rane, Aracne, Ero e Leandro*)⁹⁹. Attribuito da Francesco Arcangeli (comunicazione orale, 1972) alla produzione tarda di Alessandro Tiarini, è stato poi collegato dubitativamente da Federico Zeri (comunicazione scritta, 1984) a Pietro Gallinari; Renato Roli

⁹⁴ Per quanto riguarda questa discrepanza e la lettura in chiave moraleggiante che ne è stata fatta si veda BARBIERI 2015c, p. 139.

⁹⁵ Artista ignoto (scuola dei Campi?), *Procne e Filomela mostrano a Tereo la testa di Iti*, 1550-60? Palazzo Fodri, Cremona.

⁹⁶ BONDI 2017, pp. 67-68.

⁹⁷ VALAGUSSA 2008, pp. 10-11.

⁹⁸ MORANDI 2009, pp. 24-26.

⁹⁹ Artista ignoto, *Il banchetto di Tereo*, prima metà del Seicento; olio su tela; cm. 27x44. Bologna, Museo Davia Bargellini.

(comunicazione orale, 1984), invece, propende per un maestro fiorentino minore (Fig. 18). L'autore pare dimostrare maggiore interesse per la rappresentazione della finissima tovaglia, di anfore e bacili preziosi che per il dramma in corso. Mentre due ancelle stanno recando al re delle pietanze, l'attenzione di lui si focalizza sulla testa mozzata di Iti, appena portata da Procne e Filomela, ed esposta in un recipiente appoggiato su di un piatto. Poco espressiva risulta però la reazione del padre a quella vista e poco coinvolte risultano anche le figure delle due sorelle, elegantemente abbigliate e colte in un movimento dinamico, quasi danzante, come se – appena consegnata l'orrenda pietanza – fossero già pronte a fuggire dal balcone che si intravede a sinistra, per salvarsi dalla furia di Tereo.

Sarà la pittura barocca di Rubens, con la sua ricerca di espressività e di sapienti effetti teatrali, a esprimere al meglio, con forza straordinaria, la dannazione dei tre protagonisti della favola ovidiana, raccontata nel VI libro delle *Metamorfosi*.

Peter Paul Rubens tra il 1636 e il 1638 raffigura alcune scene ovidiane nella Torre della Parada, il padiglione di caccia del re Filippo IV di Spagna¹⁰⁰, e perviene agli esiti più crudeli e tragici proprio nell'immagine che descrive *Il banchetto di Tereo*¹⁰¹ (Fig. 19).

Sia Svetlana Alpers sia Ettore Paratore evidenziano il fatto che Rubens avesse un'ottima conoscenza della cultura classica, in particolare di Ovidio, cosa che lo portò ad attenersi strettamente al testo durante l'esecuzione delle opere¹⁰². La Alpers, in particolare, evidenzia i rapporti tra i bozzetti di Rubens e le incisioni delle varie edizioni dell'*Ovidio illustrato*, in particolare l'edizione di Lione del 1557 con le xilografie di Bernard Salomon, quella di Leipzig del 1582 e le incisioni di Antonio Tempesta¹⁰³. La ricerca di pathos e l'exasperata gestualità hanno soprattutto molti punti in comune con le immagini di Salomon.

Una scenografia fastosa e opprimente identifica l'interno del salone in cui Tereo ha appena consumato il suo banchetto. Una porta si apre, a sinistra, e un servitore si sporge per assistere di nascosto, pieno di incredulo sconvolgimento, a una scena terrificante.

La porta identifica uno spazio *altro* della reggia, quello in cui il cruento rito dell'uccisione, dello smembramento e della cottura delle carni di Iti, si è svolto poco prima: il fuoco che arde nel camino è un macabro indicatore visivo di quella cottura e la profusione di rossi che caratterizza il baldacchino del trono di Tereo non può non evocare il sangue sparso di quell'innocente.

Nella sala hanno appena fatto irruzione Filomela e Procne: la prima tiene tra le mani la testa del fanciullo, grondante di sangue, e la porge al padre, che sussulta inorridito, gli occhi arrossati dal pianto, cercando di tenere lontano quella tremenda apparizione con il gesto di un braccio. Tereo viene ritratto in una posa dinamica, mentre afferra la spada e, nel contempo, con un piede rovescia la mensa imbandita.

Il rumore delle suppellettili e delle stoviglie che precipitano a terra è accompagnato – lo si indovina – dall'urlo strozzato per l'orrore del re tracio e dalle grida delle due donne, implacabili esecutrici e testimoni della propria vendetta. Discinte, con il seno denudato, con i capelli scarmigliati e con un agghiacciante barlume di follia nello sguardo, Procne e

¹⁰⁰ Peter Paul Rubens, *Il banchetto di Tereo*, 1636-1638; olio su tela, cm. 195,5x266; Madrid, Museo del Prado.

¹⁰¹ Tra il 1637 e il 1638, Rubens venne chiamato a realizzare la decorazione della Torre de la Parada: creò una serie di 53 bozzetti ispirati alle *Metamorfosi* di Ovidio, dai quali trasse poi in prima persona 14 dipinti, mentre gli altri furono eseguiti da alcuni suoi allievi. Cfr. HELD 1980, pp. 286-287.

¹⁰² PARATORE 1967, pp. 533-565.

¹⁰³ ALPERS 1971, pp. 84-87, pp. 92-93.

Filomela formano un gruppo statuario che si contrappone alla solitudine ormai completa di Tereo, sconfitto e devastato dalla perdita del figlio. Filomela ha la parte inferiore del busto avvolta da una pelle di animale che immediatamente evoca quella (*ceruina...uellera*¹⁰⁴) indossata da Procne, da lei stessa e dalle baccanti – in quella notte carica di presagi funesti in cui le due sorelle si erano ritrovate.

Procne, d'altro canto, tiene in una mano una fiaccola che richiama le *faces de funere raptas*¹⁰⁵ tenute in mano dalle Furie al cospetto del talamo nuziale in cui lei e Tereo si erano uniti e ancora di più gli strumenti del rituale bacchico, cioè del *furor* scatenatosi in un crescendo di orrore dal momento in cui Filomela aveva messo piede nella reggia fino all'orgia di sangue della preparazione del banchetto di Tereo. La comprensione del testo della fonte letteraria da parte dell'artista, la sua altissima capacità di interpretarlo, si evince anche o forse proprio attraverso questi due dettagli.

Ovidio aveva giocato sulla sottile correlazione esistente fra l'invasamento bacchico e la follia prodotta dalle Furie, associando il furore dell'orgia prodotto da Dioniso con quello della vendetta suscitata dalle Erinni, e la Furia vendicatrice che qui muove Procne non è altri che Filomela che, da vergine e sorella affettuosa, si muta ora in un sanguinario nume della vendetta. Filomela, che già subito dopo la violenza era stata presentata in un atteggiamento assai simile a quello di Ino (invasata dalla furia Tisifone) – *passos laniata capillos / lugenti similis, caesis plangore lacertis (si straccia i capelli sconvolti, come in lutto, percuote le braccia, versi 531-532)* –, nel momento cruciale della punizione di Tereo appare al sovrano trace *sicut erat sparsis furiali caede capillis (coi capelli scomposti ancora lordi di strage, v. 657)*.

Rubens compone una scena ambientata in una scenografia sontuosa, barbarica, ridondante, condensando nel momento scelto per la rappresentazione tutto quel magma di sentimenti che i personaggi si portavano dentro fin dall'inizio della vicenda, tutta quella carica funesta di innocenza e bellezza violata, fede tradita, amore rinnegato e volontà di vendetta, attuata nelle forme più tragiche e ripugnanti. Da questo inferno nessuno si salverà, è evidente: i personaggi – sebbene l'artista non abbia raffigurato la loro metamorfosi – hanno già perso ogni residua labile traccia di umanità.

Evidenti reminiscenze rubensiane mostra il dipinto attribuito a Artemisia Gentileschi conservato alla Galleria nazionale delle Puglie¹⁰⁶ (Fig. 20). La scena si svolge su una sorta di palcoscenico, allestito come una sala da pranzo, in un atrio a doppio porticato. Le figure femminili in primo piano, nel loro protendersi con furia vendicativa, ricordano altre fiere eroine raffigurate da Artemisia nella sua produzione pittorica.

Filomela, al centro, brandisce la testa recisa di Iti, ostentata con forza irruente, facendo ritrarre inorridito il padre Tereo. Quest'ultimo nasconde il volto con un braccio e con il movimento repentino della gamba rovescia la mensa. Dal punto di vista iconografico il dipinto risente l'effetto della tela di Rubens, anche se i personaggi sono meno intensamente espressivi. Alcuni dettagli farebbero pensare a un artista vicino a Artemisia ma inserito nell'ambiente del classicismo romano. In particolare gli oggetti d'arredo e la mobilia hanno già motivi di sapore quasi neoclassico.

¹⁰⁴ Ov. *Met.* 6. 592-593.

¹⁰⁵ Ov. *Met.* 6. 430.

¹⁰⁶ Artemisia Gentileschi (attr.), *Filomela, Procne e Tereo*, 1640 circa; olio su tela, cm. 52x60,5; Bitonto, Galleria nazionale della Puglia Girolamo e Rosaria Devanna. Cfr. PASCULLI FERRARA 2003, p. 104, ROMITO LORUSSO 2009, p. 42.

Intorno al 1645, Mattia Preti dipinge *La vendetta di Progne*, opera pervenuta al Museo Civico di Carpi nel 1939, grazie alla donazione dell'antiquario e collezionista Carlo Alberto Foresti¹⁰⁷ (Fig. 21). Non si conosce la storia antica di quest'opera. La prima schedatura fu fatta da Carlo Ludovico Ragghianti nel 1940 (scheda 87), allorché il dipinto appariva come *Convito di Salomone e della regina di Saba*¹⁰⁸ (Fig. 22).

Fino al restauro eseguito nel 1998, infatti, sul piatto da portata che la giovane donna porge al re e alla regina seduti a tavola troneggiava un dolce sormontato da alcuni fiori, accompagnato da un cucchiaino e da alcuni fiori disposti con un tocco raffinato alla base.

Il leggero solvente con cui è stata rimossa la vernice moderna, alterata e fortemente ingiallita, ha subito intaccato quella ridipintura, risalente molto probabilmente agli inizi del Novecento, mettendo in luce, attraverso la protezione della patina e delle vernici antiche, l'insospettato dettaglio macabro della testa mozzata di un bambino¹⁰⁹.

Oltre alle scontate ragioni commerciali, a determinare l'occultamento degli aspetti inquietanti dell'immagine doveva essere stata la tradizione di raffinato gusto collezionistico propria della famiglia Foresti. Trasformata in una scena galante, la tela poteva degnamente accompagnare, ad esempio, la seducente raffigurazione allegorica del quadro di Palma il Giovane, con un giovane che abbraccia la *Voluptas* e allontana la *Virtus*¹¹⁰, collocata a quanto pare vicina. Si può immaginare che, al contrario, la cruda visione della testa esangue di Iti potesse provocare nel *marchand amateur* e nei visitatori della collezione una reazione di raccapriccio¹¹¹.

Mattia Preti non sfrutta gli aspetti cruenti legati all'episodio; sebbene la scena sia immersa in una luce drammatica caratterizzata da forti contrasti chiaroscurali, la disperazione del padre è espressa con un semplice gesto di costernazione che si riverbera nel moto di sorpresa del paggetto posto in primo piano, tra la tavola imbandita e lo spazio dell'osservatore. L'artista non conosce probabilmente il dipinto di analogo soggetto di Rubens, ma potrebbe aver tratto ispirazione da un'altra opera del maestro fiammingo, *Il convito di Erode*, che era entrata intorno al 1640 nella collezione napoletana del noto mercante e collezionista Gaspare Roomer e fu a lungo studiata dagli artisti attivi a Napoli prima e dopo la peste del 1656.

La fissità e la mancanza di coinvolgimento nei volti e negli atteggiamenti dei protagonisti risulta inquietante: non c'è la disperazione del padre, né l'esultanza tragica delle sorelle. Il pathos di cui si era fatto interprete Rubens si è raggelato. Rubens, del resto, resta un caso isolato, per l'intensità drammatica a cui riesce a pervenire e per l'interpretazione fedele delle fonti.

Se il racconto di Ovidio conteneva già una sorta di sceneggiatura drammatica caratterizzata da dialoghi espressivi e da una analisi introspettiva delle emozioni, come abbiamo visto, è però in alcune riscritture cinquecentesche che la vicenda si connota in chiave più fortemente patetica e passionale. Questo avviene nei volgarizzamenti di Dolce, Simeoni e Anguillara e nelle tragedie pubblicate a Venezia di Parabosco, Correr e Domenichi.

¹⁰⁷ Mattia Preti, *La vendetta di Progne*, 1645 circa; olio su tela, cm. 146x198; Carpi, Museo Civico.

¹⁰⁸ GARUTI 1990, pp. 44-45.

¹⁰⁹ SPIKE 1999, pp. 122-123.

¹¹⁰ GARUTI 1990, pp. 44-45.

¹¹¹ Cfr. MAZZA, *Mattia Preti, La vendetta di Progne*, scheda del dipinto in SPINOSA 1999, pp. 98-99; ROSSI, *Mattia Preti, La vendetta di Progne*, scheda del dipinto in PAVONE 2003, p. 105.

Orazio nell'*Ars Poetica* aveva considerato la storia di Procne insieme a quella di Atreo e di Medea fra gli intrecci che dovevano essere portati in scena con moderazione (*Ne pueros coram populo Medea trucidet, / aut humana palam coquat exta nefarius Atreus, / aut in auem Procne uertatur, Cadmus in anguem*, vv. 185-187)¹¹² e gli autori che nel Cinquecento scrivono tragedie dedicate a questo mito non ne curano poi una reale rappresentazione scenica. Allo stesso modo, nelle arti visive abbiamo individuato solo rare raffigurazioni. È ormai chiaro che questa scarsa fortuna si deve imputare alla scabrosità del contenuto.

Miti estremi e traumatici come quello di Procne ci immergono nelle più oscure profondità dell'animo, come ci dice lo stesso poeta:

*Pro superi, quantum mortalia pectora caecae
noctis habent! [...]*¹¹³

Per gli dei del cielo, quale cieca notte è nel cuore petto
dei mortali! [...]

e, proprio per questo, vengono nella maggior parte dei casi «epurati» dagli illustratori per non urtare la sensibilità dei riguardanti in quanto l'immagine può avere una flagranza, un impatto molto più perturbante rispetto al testo. Al punto che, ancora agli inizi del Novecento, un collezionista può decidere di rimuovere addirittura l'elemento più identificativo della storia raffigurata proprio per questo motivo e trasformare l'orrido banchetto cannibalico in un rassicurante convito mondano.

¹¹² PAOLICCHI – FEDELI 1993, p. 1090, vv. 185-188.

¹¹³ Ov. *Met.* 6. 472-473.

BIBLIOGRAFIA

- ALPERS 1971: S. Alpers, *The decoration of the Torre de la Parada*, Bruxelles 1971.
- AMOROSO 2006: F. Amoroso (cur.), *Teatralità dei cori senecani*, Palermo 2006.
- ANDREOLI 2012: I. Andreoli, «*Fabulae artificialiter pictae*». *Illustrazione del libro e decorazione ceramica nel Rinascimento*, in MARINI 2012, pp. 110-125.
- ANEAU 1552: *Barthélemy Aneau, Imagination poétique, traduite en vers François, des Latins, & Grecz, par l'auteur memse d'ceux [...]*, Lyon 1552.
- ANGUILLARA 1561: G.A. Dell' Anguillara, *Le Metamorfofi d'Ouidio al christianissimo re di Francia Henrico secondo di Giouanni Andrea dell' Anguillara*, Venezia 1561.
- ANGUILLARA 1584: G.A. Dell' Anguillara, *Le metamorfofi di Ouidio ridotte da Gio Andrea dell' Anguillara in ottaua rima, con le annotationi di M. Giosepe Horologgi, & gli argomenti, & postille di M. Francesco Turchi, in questa nuoua impressione di vaghe figure adornate*, Venezia 1584.
- ANTELMi 2018: G. Antelmi, *La forza del silenzio. Dalla Filomela di Ovidio a Lisario di Antonella Cilento*, «*Studia Romanica Posnaniensia*», 45 (3), novembre 2018, pp. 95-107.
- ARDISSINO 2001: *Giovanni Bonsignori. Ovidio Metamorphoseos vulgare*, ed. E. Ardissino, Bologna 2001.
- AURIGEMMA 2011: M. G. Aurigemma (cur.), *Dal Razionalismo al Rinascimento. Studi in onore di Silvia Danesi Squarzina*, Roma 2011.
- BARBIERI 2011: C. Barbieri, *Novità su Sebastiano e l'antico alla Farnesina*, in AURIGEMMA 2011, pp. 64-70.
- BARBIERI 2015a: C. Barbieri, *Venezia a Roma: «la maniera disforme» di Sebastiano nella Loggia della Galatea*, «*Studiolo*» 12 (2015), pp. 184-213.
- BARBIERI 2015b: C. Barbieri, «*Voglio ora che vi lasciate sorprendere dal senso nascosto*»: *l'oroscopo di Peruzzi e le «fabule» di Sebastiano nella Loggia della Galatea*, «*Venezia Cinquecento*» 50 (luglio-dicembre 2015), pp. 37-74.
- BARBIERI 2015c: C. Barbieri, «*Tam foelix pictor vate, ut pictore Poeta*»: *The Iconography of Sebastiano del Piombo's Lunettes in the Loggia della Galatea*, «*Artibus et Historiae*» 36 (72) (2015), pp. 127-152.
- BARDON 1976: F. Bardon, *Les Métamorphoses d'Ovide et l'expression emblématique*, «*Latomus*» 35 (1976), pp. 71-90.
- BERLINZANI 2012: F. Berlinzani (cur.) *Convivenze etniche, scontri e contatti di culture in Sicilia e Magna Grecia*, Trento 2012.
- BETTINI: M. Bettini, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Torino 2008.

- BIANCHI 2007: A. Bianchi, *Alterità ed equivalenza. Modelli femminili nella tragedia del Cinquecento*, Milano 2007.
- BIRAUD – DELBEY 2005: M. Biraud, E. Delbey, *Philomèle: du mythe aitiologique au début du mythe littéraire*, «Rursus - Poiétique, réception et réécriture des textes antiques» numéro spécial (2005), pp. 25-49.
- BÖMER 1976 : P. Ovidius Naso. *Metamorphosen. Buch VI-VIII. Kommentar (Wissenschaftlicher Kommentar zu griechischen und lateinischen Schriftstellern)*, ed. F. Bömer, Heidelberg 1976.
- BONDI 2011: F. Bondi, «*Cantate meco Progne e Filomena*». *Riscritture cinquecentesche di un mito ovidiano*, «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione» 3 (giugno 2011), pp. 27-62.
- BONDI 2017: F. Bondi, «*Tre diero affetti assalto al tracio petto*»: *Il mito di Procne, Filomela e Tereo nei volgarizzamenti ovidiani*, «I Tatti Studies in the Italian Renaissance» 20. 1 (primavera 2017), pp. 67-103.
- BONSIGNORI 1497: G. Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497.
- BUCCHI 2011: G. Bucchi, *Meraviglioso diletto. La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa 2011.
- CAPRINI 2010: R. Caprini, *Voci di uccelli nel mondo antico: a proposito di un libro recente*, «Quaderni di Semantica» 31 (giugno 2010), pp. 63-70.
- CAPRIOTTI 2013: G. Capriotti, *Le Trasformazioni di Lodovico Dolce. Il Rinascimento ovidiano di Giovanni Antonio Rusconi*, Ancona 2013.
- CARACCILOLO 2003: M.T. Caracciolo, *Les Métamorphoses d'Ovide publiées à Lyon au XVI siècle*, in DESWARTE-ROSA – ROSEN 2003, pp. 40-67.
- CARRATU' 2008: T. Carratù, *Sebastiano del Piombo, Affreschi della Farnesina*, in STRINATI 2008, pp. 130-132.
- CASAMASSIMA 2015: F. Casamassima, *L'apparato decorativo delle Metamorfosi di Giovanni Andrea dell'Anguillara. Le serie iconografiche cinquecentesche*, in «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of the Cultural Heritage», 11 (2015), pp. 423-446.
- CASAMASSIMA 2017: F. Casamassima, *Immagini dalle «Metamorfosi» di Giovanni Andrea dell'Anguillara. Catalogo delle serie del 1563 e del 1584*, Ancona 2017.
- CASARSA – ZACCARIA 1981: L. Casarsa, V. Zaccaria (curr.), *Il teatro umanistico veneto: la tragedia* [Antonio Loschi, *Achilles*; Gregorio Correr, *Progne*; Ludovico Domenichi, *Progne*], Ravenna 1981, vol. II.
- CAVANNA 2013: A.M. Cavanna, *Tragiche eroine tra perdita dell'innocenza e trasgressione del legitimus finis nei volgarizzamenti delle Metamorfosi ovidiane: l'evolversi delle forme della rappresentazione e le interferenze tra le arti a Venezia nel XVI secolo*, Tesi di dottorato, Tutor Prof. A. Olivetti, Co-tutor Prof. G. Chiarini, Scuola di Dottorato in «Logos e Rappresentazione. Studi interdisciplinari di Letteratura, Estetica, Arti e Spettacolo», Università degli Studi di Siena, Siena 2013.

CAZZANIGA 1950-1951: I. Cazzaniga, *L'episodio di Procne nel libro sesto delle Metamorfosi di Ovidio: ricerche intorno alla tecnica poetica ovidiana*, II, in *La saga di Itis nella tradizione letteraria e mitografica greco-romana*, Milano-Varese 1950-1951.

CIAPPI 1998a: M. Ciappi, *Contaminazioni fra tradizioni letterarie affini di ascendenza tragica nel racconto ovidiano del mito di Procne e Filomela (Met.6. 587-666)*, in «Maia», 50 (1998), pp. 433-463.

CIAPPI 1998b: M. Ciappi, *La metamorfosi di Procne e Filomela in Ovidio, Met.6.667-670*, in «Prometheus. Rivista quadrimestrale di studi classici», 24 (1998), pp. 141-148.

CLARKE 2018: J. Clarke, *Rape, Revenge and Resurrection in Coroner's Progne*, «The International Journal of the Classical Tradition» (2018), pp. 1-17.

COSENTINO 2006: P. Cosentino, *Tragiche eroine. Virtù femminili fra poesia drammatica e trattati sul comportamento*, «Italiq. Poésie italienne de la Renaissance» 9 (2006), pp. 65-99.

COTUGNO 2006-2007: A. Cotugno, *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte in ottava rima da Giovanni Andrea dell'Anguillara. Tradizione e fortuna editoriale di un bestseller cinquecentesco*, «Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere e Arti» 165 (2006-2007), pp. 462-542.

COTUGNO 2010: A. Cotugno, *Filatura e tessitura: un banco di prova terminologico per i traduttori cinquecenteschi delle Metamorfosi ovidiane*, «Studi di lessicografia italiana» 27 (2010), pp. 15-89.

COTUGNO 2019: G.A. Dell' Anguillara, *Le Metamorfosi d'Ovidio con le Annotationi di Giuseppe Orologi e gli Argomenti di Francesco Turchi*, ed. A. Cotugno, Manziana [Roma] 2019.

CURLEY, 2003: D. Curley, *Ovid's Tereus: Theater and Metatheater*, in SOMMERSTEIN 2003, pp. 163-197.

DEGLI AGOSTINI 1522: N. Degli Agostini, *Tutti li libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa*, Venezia 1522.

DEGLI AGOSTINI 1537: N. Degli Agostini, *Tutti li libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa*, Venezia 1537.

DEGL'INNOCENTI PIERINI 2002: R. Degl'Innocenti Pierini, *Il barbaro Tereo di Accio. Attualizzazione e funzionalità ideologica di un mito greco*, in FALLER – MANUWALD 2002, pp. 127-139.

DELATTRE 2015: C. Delattre, *Marques et signes dans le mythe de Philomèle*, in DELL'ORO – LAGACHERIE 2015, p. 471-488.

DELL'ORO – LAGACHERIE 2015: Fr. Dell'Oro, O. Lagacherie (éds.), *Πολυφόρβη Γαίη. Mélanges de littérature et linguistique offerts à Françoise Létoublon*, «Gaia» 18 (2015).

DESWARTE-ROSA – ROSEN 2003: S. Deswarte-Rosa, J. Rosen (éds.), *Majolique européennes: reflets de l'estampe lyonnaise, XVIe et XVIIe siècles*, Actes des journées d'études internationales *Estampes et Majoliques* (Roma, 12 ottobre 1996 - Lione 10-12 ottobre 1997), Dijon 2003.

DI PILLA ET AL. 2002: A. Isola, E. Menestò, A. Di Pilla (curr.), *Curiositas. Studi di cultura classica e medievale in onore di Ubaldo Pizzani*, Napoli 2002.

DI PILLA 2002: A. Di Pilla, *La rondine nella letteratura cristiana greca e latina di epoca patristica*, in DI PILLA ET AL. 2002, pp. 423-459.

DOLCE 1553: L. Dolce, *All'Invittiss. E Gloriosiss. Imp. Carlo Quinto le Trasformazioni di M. Lodovico Dolce, con privilegi*, Venezia 1553.

DOLCE 1553: L. Dolce, *Le Trasformazioni di M. Lodovico Dolce di nuovo ristampate e da lui ricorrette et in diversi luoghi ampliate*, Venezia 1553.

DOMENICHI 1561: L. Domenichi, *Progne, tragedia di M. Lodouico Domenichi*, Firenze 1561.

DUBEL 2006: S. Dubel, *L'hirondelle et l'épervier, le rossignol et la huppe (Achille Tatius, Leucippé et Clitophon, V, 3-5): notes sur la difficulté d'établir un mythe*, in GÉLY ET AL. 2006, pp. 37-52.

FALLER – MANUWALD 2002: S. Faller, G. Manuwald (Hrsg.), *Accius und Seine Zeit (Identitäten und Alteritäten)*, Würzburg 2002.

GARUTI 1990: A. Garuti, *Carpi. Museo civico «Giulio Ferrari». I dipinti*, Bologna 1990.

GÉLY ET AL. 2006: V. Gély, J. L. Haquette, A. Tomiche (éds.), *Philomèle. Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, Clermont-Ferrand 2006.

GILDENHARD – ZISSOS 2010: I. Gildenhard, A. Zissos, *Barbarian variations: Tereus, Procne and Philomela in Ovid (Met. 6.412-674) and Beyond*, «Dictynna Revue de Poétique Latine» 4 (2007).

GLENISSON-DELANNEE 1994: F. Glénisson-Delannée, *Illustration, traduction et glose dans les Trasformazioni de Ludovico Dolce (1553): un palimpseste des Métamorphoses*, in PLAISANCE 1999, pp. 119-47.

GUASTELLA 2001: G. Guastella, *L'ira e l'onore. Forme della vendetta nel teatro senecano e nella sua tradizione*, Palermo 2001.

GUASTELLA – CARDINALI 2006: G. Guastella, G. Cardinali (curr.), *Le rinascite della tragedia: origini classiche e tradizioni europee*, Roma 2006.

GURRERI ET AL. 2009: C. Gurreri, A. M. Jacopino, A. Quondam (curr.), *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, in Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti (Roma, 17-20 settembre 2008), Roma 2009.

GURRERI 2009: C. Gurreri, *De Ovidio Metamorphoseos in verso vulgare. Ovidio tra tradizione e innovazione*, in GURRERI ET AL., <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Gurreri%20Clizia-1.pdf>.

GUTHMÜLLER 1983: B. Guthmüller, *Nota su Giovanni Antonio Rusconi illustratore delle Trasformazioni del Dolce*, in *Miscellanea in onore di Vittore Branca* 1983, 3. 2, pp. 771-79.

GUTHMÜLLER 1996: B. Guthmüller, *Tintoretto e Ovidio. Il problema dei testi mediatori*, in ROSSI – PUPPI 1996, pp. 257-262.

GUTHMÜLLER 1997: B. Guthmüller, *Mito, Poesia, Arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma 1997.

GUTHMÜLLER 2008: B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos vulgare: forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano*, Fiesole 2008.

HELD 1980: J.S. Held, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens, a Critical Catalogue*, Princeton 1980.

HENKEL 1922: M.D. Henkel, *De houtsneden van M.s Ovide moralisé, Bruges 1484*, Amsterdam 1922.

HERRERO – MORALES PECO 2008: C. Herrero, M. Morales Peco (éds.), *Reescrituras de los mitos en la literatura estudios de mitocrítica y de literatura comparada*, Cuenca 2008.

HUBER-REBENICH 1992: G. Huber-Rebenich, *L'iconografia della mitologia antica tra Quattro e Cinquecento: edizioni illustrate delle Metamorfosi di Ovidio*, «Studi umanistici piceni» 12 (1992), pp. 123-33.

JAVITCH 1999: D. Javitch, *Ariosto classico*, Milano 1999.

KANNICHT 2004: *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. V, ed. R. Kannicht, Göttingen 2004.

LEUTRAT 2003: E. Leutrat, *Bernard Salomon et la majolique: une circulation de formes au XVIe siècle*, in DESWARTE-ROSA – ROSEN 2003, pp. 68-83.

MALENFANT – MOISAN 1993: M.C. Malenfant, J. C. Moisan, *Aneau, des Emblèmes d'Alciat et de l'Imagination poétique aux Métamorphoses d'Ovide: pratique d'un commentaire*, «Renaissance et Réforme» 17. 1 (1993), pp. 35-52.

MARCELLO 2008: E.E. Marcello, *Reescrituras teatrales del mito de Progne y Filomena. G. Correr, G. Parabosco y L. Domenichi*, in HERRERO – MORALES PECO 2008, pp. 151-166.

MARINI 2012: M. Marini (cur.), *Fabulae Pictae. Miti e storie nelle maioliche del Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello 16 maggio - 16 settembre 2012), Firenze 2012.

MAZZA 1999: A. Mazza, *Mattia Preti. La vendetta di Procne*, scheda del dipinto in SPINOSA 1999, pp. 98-99.

MILO 2008: *Il Tereo di Sofocle*, ed. D. Milo, Napoli 2008.

MONELLA 2005a: P. Monella, *Procne e Filomela: dal mito al simbolo letterario*, Bologna 2005.

MONELLA 2005b: P. Monella, *Lunga vita di Procne. La saga che si riscrive*, contributo presentato al convegno «Il mito dall'antico al moderno», Facoltà di Lettere dell'Università Ca' Foscari di Venezia, 25 novembre 2005.

MONELLA 2006: P. Monella, *Il mito di Procne nel corpus tragico senecano: threnos, teatro, metateatro*, in AMOROSO 2006, pp. 133-148.

MORANDI 2009: M. Morandi, *Affreschi cinquecenteschi in Via Beltrami*, in «Cremona produce», 4/5 (2009), pp. 24-26.

MOSCATI CASTELNUOVO 2012: L. Moscati Castelnuovo, ...*E i Focidesi? Un aspetto della riflessione tucididea sull'etnogenesi elima*, in BERLINZANI 2012, pp. 133-153.

PAOLICCHI – FEDELI 1993: Quintus Horatius Flaccus. *Tutte le opere*, ed. L. Paolicchi, P. Fedeli, Roma-Salerno 1993.

PARABOSCO 1548: G. Parabosco, *La Progne tragedia noua di M. Girolamo Parabosco*, Venezia 1548.

PARATORE 1967: E. Paratore, *Ovidio e Seneca nella cultura e nell'arte di Rubens*, «Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome» 38 (1967), pp. 533-565.

PASCULLI FERRARA 2003: M. Pasculli Ferrara, *Artemisia Gentileschi (attribuito). Filomela, Procne e Tereo*, scheda del dipinto in PAVONE 2003, p. 104.

PAVLOCK 1991: B. Pavlock, *The Tyrant and Boundary Violations in Ovid's Tereus Episode*, «Helios» 18 (1991), pp. 34-48.

PAVONE 2003: M. A. Pavone (cur.), *Metamorfosi del mito. Pittura barocca tra Napoli, Genova e Venezia*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, Appartamento del Doge, 22 marzo – 6 luglio 2003; Salerno, Pinacoteca Provinciale 19 luglio – 19 ottobre 2003), Milano 2003.

PÉREZ JIMÉNEZ 2016: A. Pérez Jiménez (ed.), *Realidad, Fantasía, Interpretación, Funciones, y Pervivencia del Mito Griego: Estudios en Honor del Profesor Carlos García Gual* («Cuadernos De Filología Clásica. Estudios Griegos E Indoeuropeos» 26), Madrid 2016.

PETRUZZELLIS SCHERER 1988: J. Petruzzellis-Scherer, *Fonti iconografiche delle opere dell'Avelli al Museo Correr di Venezia*, in *Francesco Xanto Avelli da Rovigo*, Atti del convegno internazionale di studi (Accademia dei Concordi di Rovigo 3-4 maggio 1980), Rovigo 1988, pp. 121-133.

PLAISANCE 1999: M. Plaisance (ed.), *Le livre illustré italien au XVIe siècle: texte/image*, Actes du colloque organisé par le Centre de recherche Culture et Société en Italie aux XVe, XVIe et XVIIe siècles de l'Université de la Sorbonne Nouvelle (1994), Paris 1999.

POSTHIUS 1563: J. Posthius, *Iohan. Posthii Germershemii Tetrasticha in Ovidii Metam. Lib XV, quibus accesserunt Vergilij Solis figurae elegantiss. & iam primum in lucem editae*, Frankfurt 1563.

RADT 1977: *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. IV, ed. S. Radt, Göttingen 1977.

RAVANELLI GUIDOTTI 1996: C. Ravanelli Guidotti, *Baldassarre Manara faentino: pittore di maioliche nel Cinquecento*, Ferrara 1996.

RAVANELLI GUIDOTTI 2012: C. Ravanelli Guidotti, «*Fatti di Scrittura, storie profane e favole*» nella maiolica italiana del Cinquecento, in MARINI 2012, pp. 34-64.

REHM 1994: R. Rehm, *Marriage to Death: the conflation of wedding and funeral rituals in Greek tragedy*, Princeton 1994.

RIBBECK³ 1897: *Scaenicae Romanorum Poesis Fragmenta*, vol. I, ed. O. Ribbeck, Lipsia 1897³.

- ROMITO LORUSSO 2009: R. Romito Lorusso, *Galleria Nazionale della Puglia Girolamo e Rosaria Devanna. Guida*, Bari 2009.
- ROSATI 2009: Ovidio. *Metamorfosi*, vol. III, ed. G. Rosati, Milano 2009.
- ROSSI – PUPPI 1996: P. Rossi, L. Puppi (curr.), *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, 24-26 novembre 1994), Padova 1996.
- ROSSI 2003: M. Rossi, *Mattia Preti. La vendetta di Progne*, scheda del dipinto in PAVONE 2003, p. 105.
- SALOMON 1557: B. Salomon, *La Métamorphose d'Ovide figurée*, Lyon 1557.
- SCARPI 1984: P. Scarpi, *Il picchio e il codice delle api: Itinerari mitici e orizzonte storico-culturale della famiglia nell'antica Grecia: Tra i Misteri di Eleusi e la città di Atene*, Padova 1984.
- SEGAL 1991: C. Segal, *La tela di Filomela e i piaceri del testo: il mito di Tereo nelle Metamorfosi*, in SEGAL 1991, pp. 185-201.
- SEGAL 1991: *Ovidio e la poesia del mito: saggi sulle Metamorfosi*, Venezia 1991.
- SETAIOLI 2016: A. Setaioli, *Il mito nelle descrizioni di dipinti nel romanzo di Achille Tazio*, in PEREZ JIMENEZ 2016, pp. 291-292.
- SHARRATT 2005: P. Sharratt, *Bernard Salomon, illustrateur lyonnais*, Genève 2005.
- SIMEONI 1559: G. Simeoni, *La vita et Metamorphoseo d'Ovidio figurato ed abbreviato in forma d'epigrammi da M. Gabriello Symeoni [...]*, Lyon 1559.
- SOMMERSTEIN 2003: A.H. Sommerstein (ed.), *Shards from Kolonos: Studies in Sophoclean Fragments*, Bari 2003.
- SPIKE 1999: J.T. Spike, *Mattia Preti: Catalogo ragionato dei dipinti*, Firenze, 1999.
- SPINOSA 1999: N. Spinosa (cur.), *Mattia Preti tra Roma, Napoli e Malta*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 28 marzo-6 giugno 1999), Napoli 1999.
- STRINATI 2008: C. Strinati (cur.), *Sebastiano del Piombo, 1485-1547*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia 8 febbraio-18 maggio 2008; Berlino, Gemäldegalerie 28 giugno-28 settembre 2008), Milano 2008.
- TOSI 2005-2006: E. Tosi, *Penteo e i motivi dionisiaci nelle Metamorfosi: paradigmi tragici e rielaborazione ovidiana*, tesi di Dottorato in Filologia greca e latina, XXI ciclo, a.a. 2005-2006, Università degli Studi di Firenze.
- TREGGIARI 1991: S. Treggiari, *Roman Marriage. Iusti coniuges from the time of Cicero to the time of Ulpian*, Oxford, 1991.
- VALAGUSSA 2008: G. Valagussa, *Un'ipotesi? L'eccentrico Francesco Casella*, «La Cronaca» (24 dicembre 2008), pp. 10-11.

WILSONa 1996: T. Wilson, *Italian Maiolica of the Renaissance*, Milano 1996.

WILSONb 2003: T. Wilson, *Gironimo Tomasi et le plat marqué 1582 leon du British Museum*, in DESWARTE-ROSA – ROSEN 2003, pp. 86-101.